

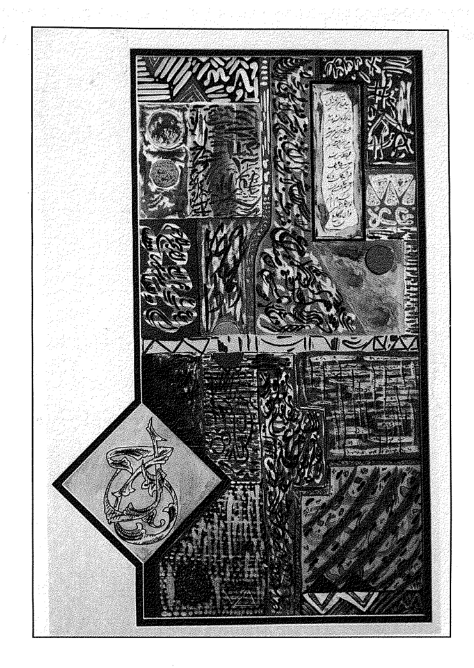
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثالث والثلاثون - يناير ٢٠٠٣-شوال ١٤٢٣ هـ

نزوى، مدينة التاريخ والعلم والتراث ■ الشجرة كموضوع للتأمل الفلسفي ■ مقالة ضد الحسم والتصنيف ■ من غادة السمّان حتى أحلام مستغانمي ■ الهويّات بين السرد والتشكيل الأيديولوجي ■ البُعد الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية ■ الدراسات الجاحظيّة في المغرب ■ من الشعر الهنغاري المعاصر ■ سوناتا الخريف، سيناريو برجمان ■ موسيقى لورينا ميكانيت ■ سجال فكري بين لوك وكومت.

واقرأ: جبرا ابراهيم جبرا ■ غونتر غراس ■ لويس عوض ■ جمال الغيطاني ■ رضوى عاشور ■ لطفي اليوسفي ■ ظبية خميس ■ آمال موسى ■ الطاهر بن جلون ■ مبارك العامري ■ أبولينير ■ عبدالقادر الشاوي ■ عبدالله خليفة ■ حسين العبري ■ جبار ياسين ■ خليل النعيمي ■ محمد القيسي ■ منذر مصري ■ هيفاء بيطار ■ وليد معماري ■ والشاعر الهندي المنتحر لويس أوينس... وأسماء وموضوعات أخرى.



▲ اللوحة بريشة الفنان التشكيلي: محمد مهدي جواد – سلطنة عُمان.

◄ **الغلاف الأول**: لوحة للفنان التشكيلي عبدالرسول سلمان – الكويت.. وكذلك صور ص١١ من معرض له أقيم في مسقط ٢٠٠٢م



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصـــدر عن :

مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سـيف الرحـبي

مدير التحرير

طالب المعمري

محـرر

يحيى الناعبي

العدد الثالث والثلاثون

يناير ٢٠٠٣م - شوال ١٤٢٣هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الامارات ١٠ دراهم – قطر ١٥ ريالا – البحرين ٥ر١ دينار – الكويت ٥ر١دينار – السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان) .



نزهةٌ قصيرة في حقولٍ شاسعة

المــوت، الزمــن، والغيـاب

﴿وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه﴾
(سورة الإسراء)

«أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفدِ»
(طرفة بن العبد)

ما يبعث على الدوار والإرتباك والتشظي، هو ذلك التعاطي أو التفكير في الموضوعات الأكثر حِديّة وواقعيّة– رغم غيبيّتها– وتدميراً، كالزمن والموت والغياب في المجهول القادم لا محال، والإمحّاء والفناء.
يضطرب المرء حدَ تغيير الوجهة وتكريس الوقت لنسيانها وتجاوزها المؤقت بالضرورة، فكأنما الحياة بضجيجها وسعيها، بحبها وكرهها وشرورها الكثيرة؛ بكل ما تفصح عنه وتختزنه من حركة ودأب وطموح، ليس إلا نسيان تلك الواقعة الرهيبة، واقعة الموت والزمن والفناء.. تتراكم الغيابات والجروح في أعماقنا جرّاء الحركة والسعي في دروب الحياة، وعبر الصمت والفراغ، تتراكم وتتشعّب كأنها مقدّمات أولى، تمارين الممثل على الخشبة، قبل أن ندلف في الغياب الأبدي الذي حملنا وشم حتميّته الصارمة منذ صرخة الولادة وربما قبلها بقرون.
كل شيء يذكرّنا بهذا الغياب القاهر، بالتغيّر وعلاماته التي نستشعرها ونرقبها على أجسادنا التي تنحدر نحو الضعف والوهن، نرقب التغيّر ونحاول التكيّف معه لأننا لا نملك شيئاً تجاه هذه القدريّة العمياء. نرقب ونلاحظ التغيّر في مرآة الآخر الذي عرفناه ذات يوم ضاجاً بالحيّوية والمرح، وإذا به مليئا بالندوب الجسديّة والروحية، بالتجاعيد وعلامات الإنحدار نحو الغروب الأكيد، حتى ممثلي السينما الذين شاهدناهم في مطلع العمر، وهم كانوا كذلك، نشاهدهم الآن، ليس لملاحظة أدائهم التمثيلي وإنما إلى ما فعل الزمن بوجوههم وأجسادهم رغم كل المساحيق والحيل التي يحاولون بها، تغطية هذا الفعل التدميري؛ وماذا فعل بنا؟
كل شيء يذكرّنا بالزمن والغياب في هذه المناطق المداريّة التي تلتهم الفصول كما يلتهم الوحش فريسته، كما يلتهم

الموت ضحاياه بشهيّة شبقة لا تنتهي؛ من السُحب العابرة، فوق سماوات مقفرة بحيواناتها وأطيافها التي لا تلبث أن تضمحل وتتلاشى. إلى الجبال الغامضة التي من فرط قدمها وصلابتها يمكنك أن ترى أساطير الخَلْق تلهث على أديمها كالوعول الهرِمة، بحثا عن أزلها في خضمّ الأزمنة.

كل شيء يذكرنا بالموت ويلح ويستحوذ على مشاعرنا وتفكيرنا، خاصة في هذه البرهة التي نعيش من التاريخ، حيث استعراضات الفناء الأكثر تطوراً وبذخاً، حيث آلة الدمار والحرب البالغة السطوة والفتك، حيث العنف احتل مسرح الحياة كاملاً، من أناشيد الأطفال ولعبهم وإعلانات التلفزيون وأدوات الاستخدام اليومي، إلى عويل الحيوانات والطيور في أقفاصها التكنولوجيّة. حتى الأزرار الالكترونية التي بضغط الإصبع الأصغر، يمكنها أن تبيد الكون عدة مرات.

يشعر الكائن الحديث أنه محاصر بآلة الموت، وأكثر ضعفاً وهزالاً من سلفه البدائي في مواجهة تلك القوى الخارقة للسيطرة والسحق. لم يكن الأسلاف البدائيون يقيناً، يحتلهم الذعر والهواجس من غموض قوى الطبيعة وبطشها، مثلما عليه الآن، أمام سطوة القوة ولهب الجحيم الذي صنعه البشر بعبقريّتهم، حتى استحال العالم إلى صرخة احتضار طويلة، التي ربما سيختصرها بطلقة الرحمة أحد قادة هذا التاريخ ومعتوهيه..

يحار المرء ويهرب ما استطاع الهرب من أكثر الحقائق واقعيّة وصدقاً، الحقيقة التي تنحدر أمامها جميع الوقائع والصيرورات التي تبدو بالغة النسبيّة أمام جبروتها وكمالها المطلق.

هذه الإزدواجيّة التي دوّخت البشرية منذ بداياتها على هذا الكوكب، وطوّحت برأس الجميع، من البشر العاديّين، حتى الفلاسفة والنخْب التي تحترف التأمل والمعرفة والتفكير. فلم يعد لدى معظمها بارقة وضوح، أمام هذا العبور السرابيّ الكئيب، بين ولادة قسريّة لا خيار للكائن فيها، وبراثن موت أكثر عناداً وإكراهاً.. لم يعد من عزاء أمام هذا اللغز المفعم بمجد العبث، عدا التمسّك بأهداب خلود الروح أو رحلة الإقامة الأبديّة.

جيل بعد آخر يولد البشر ويمضون نحو انحدارهم المحتوم، نحو الشيخوخة، إن أدركوها، والموت.

أجيال تتقاذفها الأزمنة كلعبة شطرنج رتيبة ودمويّة. لا أحد يستطيع العدّ والإحصاء. المقابر تزحف فوق بعضها في ليل العالم الذي استحال إلى مقبرة شاسعة من الأنين والغرقى، والجراح المفتوحة على مصراعيها، في الحروب والصراعات وسحق القوي للضعيف حتى من غير مصلحة واضحة أحياناً عدا رغبة الإبادة في حد ذاتها، مشهد المجزرة، كصفة غريزية أصيلة في الكائن البشري، أخذت أبعادها اللامحدودة في عصرنا «الحضاري» الراهن..

كل شيء يتداعى باتجاه الموت والفناء، الإختفاء والغياب، يكفي أن تحدّق في راحة يدك قليلاً، كي تتذكر الذين عبروا حياتك لهذا العام، من أحبة وأصدقاء، ومعارف– ما أقسى غياب من تحب– يتداعون حتى تخالهم بشريّة كاملة عبرت من غير أمل في عودة أو لقاء. لحظات الفراق والغياب عبر الشوارع والمحطات والمطارات التي تشبه موتا مصغراً لا يفتأ ينزف في أعماقك لا يفتأ تكابد مسراه الأليم. يكفي أن تتذكر لحظات الغيبوبة التي رحلتَ في تخومها وأنفاقها المظلمة التي لن تكون ثمة عودة منها، لكنك عدت، ربما بسبب تميمة أحاطتك بها أمّك الراحلة. أو بسبب نجمة حائرة في الأفق، كانت الأقوام الغابرة تهتدي بها في ترحالها الطويل بين الفجاج الصخريّة.

كل غيبوبة هي مشروع موت رجعتَ من منتصفه، كان يمكن أن تذهب إلى آخره وتكون العودة مستحيلة، لكنك عدتَ، وعلى شفتيك طعم الإفتراس لجلاّد العصور الأزلي.

عدت من غيبوبتك، حين سقطت في طفولتك وأنت تصليّ حتى أمر «الشيخ» بقطع الصلاة لإسعافك والرجوع إلى الحياة من جديد..

كانت تلك بداية الدخول في ظلمات الغياب والفناء التي تعود من منتصفها، لتواصل الحياة على جسرٍ من الغيابات والكوابيس والهدم للأشياء والأماكن والشخوص حتى آخر الرحلة. كل رحلة هي نوع من غيبوبة وانخطاف. كل سفر هو امحاء وتجدد وغياب، بمثابة تمرين على استيعاب الغياب الأكبر والفناء.. في النوم تنفتح الآفاق والفضاءات كل ليلة على قارات تنمحي فيها وتتغيّر وتغيم الأماكن والوجوه، الموتى والأحياء، لتتعايش في تلك الأصقاع الحلميّة.

في الترحال تعود إلى تلك الأماكن التي هجرتها وهجرتك، لتشاهد عمليات التدمير الواضحة والخفيّة ، لسيرورة الزمن، العاصفة.

حتى في رحلة الجماع هناك نوع من موت وغياب، تعبّر عنه تلك اللحظة المحتدمة بين الذكر والأنثى وهي تقذف حمولتها لتدخل في الفراغ والعدم، بعد غيبوبة النشوة التي تحاذي وتخترق غيبوبة الإحتضار.

* * *

في تاريخ المعرفة والوعي البشريّين منذ العصور البدائيّة، اكتسب هذا الوعي وهذا الإدراك المرير لواقعة الموت والتغيّر والفناء، صفات الحيرة والدهشة، ومحاولة الترويض المستمر بوسائل شتى لهذا الوحش الأسطوري الذي يسري في الحياة مجرى الدم في عروق الكائنات. و«الأقرب من حبل الوريد» حسب الآية الكريمة. كانت الدهشة البالغة، لدى الشعوب الأولى في التاريخ، أفضت بالضرورة إلى تلك التصورات المجروحة بصدمة الموت، والخرافة، قوام ملاحم الأدب التي ظلت مشاعرها وأخيلتها خالدة حتى اللحظة الراهنة. فمنذ حيرة (جلجامش) أمام موت صديقه (أنكيدو) واضطرابه حدّ الهياج والجنون، أمام ذلك الحدث المفاجئ، الذي زلزل كيانه ولا يستطيع أن يجد له أي مبرر أو تفسير، وحتى ذهابه في البحث عن ترياقٍ وعزاءٍ لهذا الهجوم الكاسر من قبل الموت. وحصوله، بعد رحلة مليئة بالكوارث والأخطار على عشبة الخلود التي ستسرقها الحية في رحلة العودة، ليعود إلى مسيرةِ وشقاء الإنسان الفاني.

لا يهدأ بال (جلجامش) إلا حين يلتقي (سدوري) ربة الحانة لتخفف من رَوْعه بإفهامه نقصان وفناء البشر كطبيعة جوهريّة وجبِلّة، أمام كمال الآلهة وخلودها.

هذه الملحمة البابليّة الأولى في التاريخ لا تختلف كثيراً في جوهرها عن أساطير وتصورات أخرى في أزمنة مختلفة حول واقعة الموت والفناء. فشعب (الهوتوت) الذي كان يعتقد بأن الإنسان وُلد خالداً، لكن الموت نزل به بسبب خطأ ارتكبه الرسول الذي كان يحمل الرسالة، بسبب الحقد، أو أنه لم يصل في الوقت المناسب.

في الأسطورتين هناك الصدفة التي ستقلب المصائر والتاريخ رأسا على عقب: الأفعى السارقة هناك والرسول هنا.

كانت الجماعات البشريّة الموغلة في التاريخ قبل انبثاق الوعي واستوائه، تعرف الموت عبر الإحساس والحدس، وربما الحيوانات كذلك، عكس ما كان يعتقده (فولتير) بأن الموت عُرف عبر «التجربة» وهذه المعرفة خاصيّة بشريّة لا علاقة لها بالحيوان.

ربما كانت نظرة فيلسوف «الأنوار» ومركزيّة الإنسان المفرطة في تبوّئه السيادة المطلقة، على سائر المخلوقات، التي ثبت نقصانها لاحقا، جعله ينكر حتى فضيلة الإحساس لدى الحيوان بقرب نهايته. هناك دراسات أثبتت على نحو عميق، كون الحيوانات تملك مثل هذه المشاعر، فالفيل مثلاً، حين يراوده إحساس النهاية والأجل المحتوم، ينفصل عن الجماعة أو القطيع وينتحي مكاناً بعيداً ليقضي فيه نَحبَه.

تمضي مسيرة الإحساس بالموت والوعي بفداحته، إلى مسالك متشعبة عبر العصور والجماعات والشعوب، لتبلغ ذروة من ذرى ذلك الوعي الحادّ بزوال الكائن وعبوره السريع، في الحضارة الفرعونيّة، بعد البابليّة، السومريّة، فالوعي المأساوي لدى الفراعنة بحقيقة الموت، جعلهم يتعاملون مع مُعطى الحياة الدنيويّة، تعامل المسافر في

رحلة قصيرة، صوب مستقّره الأعلى، صوب الخلود والأبديّة. وجعل نظرتهم إليها نظرة ريبة واغتراب يلامس حدود الاغتراب «الميتافيزيقي». وكما عبر (شبننغلر) في كون الروح المصريّة القديمة، لم تر نفسها إلا في مرآة العابر، لتُساءَل أخيرا أمام قضاة الأموات.

هذا الوعي الحِدّي المتعاظم برعب الزمن والموت، جعل الروح الفرعونيّة تحتقر كل ما له صلةً بحياة البشر الأرضية. إحساس بالتيه والضياع وانعدام قيمة الحياة جعلهم «يضعون أول حجر في بنيان النزعة العدميّة» حسب ابراهيم الكوني. من هنا كان اهتمام المصريين القدماء منصبّاً بشكل استغرق جلّ تفكيرهم وعبقريتهم في الفن المعماري والبناء على «بيت الحنين والحق والأبديّة» البيت الأخروي. فأقاموا وشيدوا تلك الآيات المعماريّة، الباذخة، التي ظلت ومازالت في بهائها الميتافيزيقي عبر كل هذه القرون.

يكفي أن تذهب في مساء من مساءات القاهرة، قبل غروب الشمس لتشاهد ذلك الضياء البرزخيّ المهيب، تلك الظلال الشبحيّة القادمة من الماضي ومن أرواحٍ أضنتها هواجس الموت والزمن والغياب. وعلى النحو نفسه كان برج بابل عند البابليّين كرمز لنزوع البقاء والخلود في مواجهة الزمن وانقلاب الأحوال.

أما (بوذا) أو (سيدهارتا) ذلك الأمير الذي نشأ في نيبال، على سفوح الهملايا، في أسرة ملكيّة. بوذا المتمرّغ في الترف والنعيم، ما أن خرج من قصره العائلي وشاهد لأول مرة في حياته، أشخاصاً تجلّت فيهم آثار الزمن، من مرض وشيخوخة وفقر وموت، حتى أطلق صرخته الأولى «أرى في كل مكان أثر التغيير، لهذا السبب قد اغتمّ قلبي. يهرم الناس ويمرضون ويموتون، أليس هذا كافياً لهدم كل رغبة في الحياة».

بوذا الذي غاص واستبطن أكثر من غيره ظلمات الشر في أعماق الكائن البشري، مما أفضى به، رغم تعاليمه الخلاصيّة التي سطحها مريدوه لاحقا، باستثناء «زن» الصينيّة البالغة العمق والجمال، عكس الهند التي يصفها (ميشيما) بالبوذية القذرة، إلى تلك النزعة العدميّة في رغبة زوال الكون أو عدم وجوده أصلا «رائع أن نتأمل الأشياء، لكن الأروع ألا يكون هنالك أي شيء» أو عبارته التي يلتقي فيها مع (شوبنهور) «العالم حلم يجب أن نتوقف عن حلمه».

لكن بوذا الحكيم وهو ينشر تعاليمه ومواعظه وسط حشود المؤمنين به، حول الحقائق الأربع والطريق ذي الفروع الثمانية، يلقي عظته الأولى في حديقة الوعول العزيزة على قلوب أنصاره في (بينارس). وعظة النار التي أبان فيها بأن كل شيء يحترق، كل شيء تلتهمه النيران، الأشياء والأجساد وكذلك الأرواح. هذه التصوّرات ستفضي به على رؤية التقمص و«التناسخ».

في تلك الحقبة حين كان بوذا؛ في القرن الخامس قبل الميلاد، كان (هيراقليطس) الفيلسوف الإغريقي، يفكر بعودة الأشياء إلى النار الخالدة. ورغم عقلانيّة هذا الفيلسوف وماديّته، فإن هذه الفكرة تميل الى التدمير أكثر مما تميل إلى البناء حسب (بورخيس) وبعض شارحيه.

في تلك الحقبة، كان فلاسفة الإغريق الأوائل، السابقون على سقراط. كهنة المعرفة الأثيرين أيما إيثار على قلب (نيتشه) والذين يصفهم بفلاسفة العصر الإغريقي المأساوي الأول، يكتشفون «الأنساق الكبرى» في تاريخ الفلسفة، التي كانت بالنسبة لهم عزاء وغاية في حد ذاتها أمام صحراء العَدَم والموت.

اهتم هؤلاء الفلاسفة بواقعة الموت، محاولة الإجابة على هذا الحدث الجسيم. وأول نص فلسفي يتحدر من تلك الحقبة حول صفة الفناء الملازمة للأشياء كطبيعة جوهريّة في لبّ تكوينها، هو شذرة (انكسماندر) التي تقول «أن الأشياء تفنى وتنحل إلى الأصول التي نشأت منها، وفقاً لما جرى به القضاء، وذلك أن بعضها يعوض بعض وتدفع جزاء الظلم كما يقضي بذلك أمر الزمان».

ويعلّق نيتشه على الشذرة باعتبارها «بياناً غامضاً لمتشائم حقيقي» وهو يفسر الشذرة، بأن الدمار والموت هما الجزاءان اللذان تتحملّهما الأشياء الجزئيّة عن

جـريمتـهـا المتـمـثـلـة في الخروج عـلـى الأسـاس الخـالـد للوجود.

أما (هيراقليطس) فقد هيمن على فكره ذلك الطابع الفظيع لزوال الأشياء والكائنات، وهو ما فرض عليه مبدأ التغيّر الجذري، باعتباره الأساس الحاسم لمسار الواقع والحياة. «إننا ننزل ولا ننزل الأنهار مرتين، وإننا موجودون وغير موجودين».

في العصور اللاحقة للمعرفة والأدب والشعر، تشعبّت مسألة التفكير والنظر في وقائع الموت والفناء، وأخذت سجالاتها دروب متاهة يضيع فيها الدليل.

تعددت الرؤى والحدوس والاجتهادات تبعاً لخلفيّات الفكر ومرجعياته المعرفية، لكن بقى نبع تلك الجذور التي أبدعها أولئك الأسلاف الأسطوريّون والفلسفيّون بمختلف البيئات المعرفيّة والمكانيّة. ظلت مسألة الموت حاضرة بقوة في مختلف تجليّات المعرفة البشريّة. هناك من يرفعها إلى مستوى الأسّ والعلة الأولى كرافعة لأي ممارسة فلسفيّة أو إبداعيّة مثل (مونتاني) «التفلسف هو أن نتعلم كيف نموت» رغم أنه يحاول قهر الموت عن طريق وعيه والتكيّف معه. وهو «أكثر الأشياء فظاعة» والروح الملهمة عند (افلاطون) والفلسفة إذ تبدأ بالدهشة، فليس هناك ما هو أكثر إدهاشا من الموت. أما (اسخيلوس) فيشيد بالموت كخلاص من الحياة «بؤس كلها الحياة ولا خلاص». وعلى المنوال نفسه، (أبوالعلاء) بعد أجيال:

«تعب كلها الحياة فما أعجب

إلا من راغبٍ في ازدياد»

أما في العصر الحديث وعند مفكر مثل (باسكال) الذي يقول «يلقى قليل من التراب فوق رأس المرء وينتهي كل شيء» (باسكال) الذي لا يفتأ يرد بصوت جريح، أن الموت إذا كان يفضي إلى فناء الحياة كليًا، فإنها تغدو مهزلة مجرّدة من أي معنى وسخيفة. وهو القول الذي يجد صداه، بأشكال وصور شتى، في تفكير ونتاج السابقين واللاحقين.. لابد من إيمان، من حياة أخرى، من أسطورة ويقين وعزاء، وإلا تحوّلت الحياة إلى مهزلة بالفعل وقيئ ودوار على شفا هاوية سحيقة. كان هذا البحث عن خلاص منذ الحضارتين البابليّة والفرعونيّة والعصور القديمة مرورا بافلاطون وخلود النفس وقبله الفلاسفة الأوائل الذين رأوا الخلاص في الفلسفة. وصولاً إلى المتصوّفة الذين اعتبروا العالم جزءا من وهم أو حلم، رأوه في التوحد والحلول في المطلق، حتى (بوذا) العدميّ الكبير رآه في «التناسخ» والماركسيّة استبدلت التصور الغيبيّ بوهم الفردوس الأرضي الذي ثبت استحالته على أرض البشر... و...إلخ. حتى (أبوالعلاء المعري) الذي اخترقت كيانه الروحي صدوع وشكوك كثيرة حول الخلاص الأخروي، مثل قوله:

«ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة

وحُقَ لسكان البسيطة أن يبكوا

تحطّمنا الأيام حتى كأننا

زجاج ولكن لا يُعاد له سبكُ»

هذه الأبيات التي تدل على فظاعة عبور الزمن وهول التغيّر والتدمير، نجده- أبوالعلاء- في الكثير من متونه الشعريّة والفلسفيّة مسكونا بذلك النزوع الروحي الأخروي.

لابد من عزاء من معنى يجعل الحياة مقبولة وممكنة. حتى أولئك الذين يخوضون حربا شبه انتحارية غير متكافئة على أرض وطنهم الذي تحوّل إلى مقصلة كبيرة، مثل حالة الفلسطينيين في اللحظة الراهنة وحالات لا تحصى في التاريخ، بجانب سعيهم الأخروي، يحمل مفهوم (الشهادة) إيماناً مزدوجاً، فأسطورة الوطن السليب وسحره يجعلهم يذوبون في أحشائه الترابيّة. فالوطن هنا قد تحول ليس كمتطّلب إقامة ومعيش على قطعة من الأرض، إنه أسطورة عشق وخلاص بأبعاد فيزيقيّة وغيبية، يجعلهم يموتون في أحضان راحة الإيمان والسكينة والخطر لا يعني شيئا بالنسبة لهم مثلما يقول (أرسطو): «غير أن الجنود المحترفين

يستحيلون جبناء جميعاً حينما يثقل عليهم الخطر.. بينما تموت قوات المواطنين في مواقعها».

لابد من معنى يجعل الحياة مقبولة وممكنة، فالإنسان الذي يقوده ذكاؤه وحساسيته المرعبة، إلى العدم المطلق سينتهي إلى الانتحار والجنون. وربما كان (نيتشه) وآخرون من هذه السلالة الناريّة. «العود الأبدي» ليس إلا عدَم يتكرر بقسوة حتى اللانهاية.

* * *

إذا كان هناك من يرفع (ثيمة) الموت والإحساس الكاسر بالفناء، الى مستوى الأساس والمعين الذي لا تنضب مياهه المتدفقة باستمرار، لأي ممارسة فكريّة وإبداعيّة، فهناك من يقلل من هذه المسألة كونها موضوعاً أساسياً للتأمل الفلسفي مثل (اسبينوزا) في القرن السابع عشر، فهو يدعو إلى عدم التفكير في الموت والا نكترث أو نبالي به «إن الإنسان الحر لا يفكر في الموت إلا أقل القليل، لأن حكمته في الحياة وليس الموت» لكن (اسبينوزا) حسب شارحيه، تنطوي عبارته على نحو من التباس، فهو لا يقصد بعدم التفكير في الموت، انه لا ينبغي التفكير فيه، فتلك زلة لا يرتكبها فيلسوف بحجم (اسبينوزا)، وإنما قهر انفعالاته وهواجسه كيلا يحطم رغبة الحياة، خاصة بالنسبة لإنسان لا يتمتع بحصانة من رهبة الموت والزوال.

فيلسوف آخر قبل (اسبينوزا) بقرون هو (أبيقور) الذي أطاح برهبة الموت في فلسفته. واعتبر أن هذه الرهبة وهذا الخوف يثقل الحياة ويحطمها من غير طائل؛ ولا يعني شيئا، فالخير كله والشر كله يكمنان في الحس، «الموت لا يكون مؤلما حين يحل وإنما توقعه هو المؤلم. وهكذا فإن الموت وهو أعظم الشرور، لا يعني شيئا بالنسبة لنا، حيث أنه طالما كنا موجودين فإنه غير موجود ولكنه حينما يحلّ فإننا لا نكون موجودين. وهكذا لا يثير القلق في الأحياء ولا الموتى، فهو بالنسبة للأوائل ليس موجودا، أما الأخيرون فيصبح ليس لهم وجود أصلا».

(أبيقور) الذي روّض عنف هواجس الموت والفناء ليعطي الحياة حجة أقوى ويعلي من شأنها إذا ما عرف الإنسان كيف يحيا وكيف يموت؛ انه يغالب القدر والمنيّة حتى ولو كانا حتميين وبسبب ذلك، مثله في هذا المنحى مثل طرفة ابن العبد:

«وإن كنتُ لا أسطيع دفع منيّتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغي

وإن أحضر اللذات هل أنت مخلدي»

وكذلك زهير بن ابي سلمى في تعبيره عن عشوائيّة الموت والدعوة الى التخفيف من ثقل انتظاره:

«رأيت المنايا خبط عشواءَ من تصبْ

تمته ومن تخطئ يعمرّ فيهرمِ»

والواقع أن معلقة طرفة بن العبد، يهيمن عليها مناخ الموت ويلفها بسحُبه الأكثر كثافة ومأساوية في هذا المنحى الوجودي الاغترابي للشعر الجاهلي خاصة. فهذا (العابر الكبير) في تلك الصحارى المترامية العَدَم والوحشة، يمزج في معلقته الفريدة عبث الوجود وتلاشيه بالسخرية والخوف والألم من واقعة الموت والفناء:

«ارى قبر نحام بخيل بما له

كقبر غويّ في البطالة مفسدِ

ترى جثوتين من تراب عليهما

صفائح صُمّ من صفيح منضّدِ

أرى الموت يغتام الكرام ويصطفي

عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلةِ

وما تنقص الأيام والدهر ينفد

لعمرك إن العيش ما أخطأ الفتى

كالطول المرخي وثناياه باليد».

الدارس لما دعي بشعر العصر الجاهلي، يجد بسطوع هذه (الثيمة) التي ينهض عليها بناء هذا الشعر وعدّته وفحواه،

وهي تلك الروح القلقة المترحلة وسط تحولات الرمال والعواصف والجوارح البشريّة والحيوانيّة، متأرجحة بين حديْ الحياة والموت: نجد محاولة الاحتفاء بالأولى ومغالبة الثاني ومدافعته. وذلك الشعور العميق بالزمن وتقلّص الأشياء وزوالها. فاللحظة الطلليّة في ذلك الشعر، هي التعبير الأعمق عن هذه الأحاسيس المحتدمة بالزمن والموت وغياب الأحبة. بقدر ما كان الشاعر الجاهلي مغموراً بهذا الهاجس التراجيدي وبذلك الحنين إلى ما تلاشى واضمحلّ بفعل الزمن التدميري، بقدر ما يحاول دحره، رغم عدم تكافؤ المنازلة، والانتصار عليه في الإعلاء من مكانة الحياة ونبل القيم الفروسيّة وصرامة أخلاقها. الحياة التي يدافع عنها «الجاهلي» عن كرامتها ومستواها البطولي اللائق، بكل ما ملكت يداه.، وتكون التضحية وفق هذه القناعة، والموت في سبيلها، شيئا لا يثير الذعر والخوف، وإنما فرح الإقدام، رغم هاجس الغياب القادم في حومة الوغى، عن سموّ هذه الحياة حسب شروط ذلك الوعي المتوارثة. ويكون الموت الأقسى والأدنى في التراجع والانهزام عن أداء مهمة الواجب المقدّس.

* * *

إذا كانت تلك بعض سمات الشعر الجاهلي القوي تجربة وفناً، التي يشترك فيها معظم الشعراء، بدرجات متفاوتة، فإن طرفة بن العبد يصل ذروة المأساة، رغم حياته القصيرة، في التعبير الحاد، المتوتر النازف، عن احتدام هواجس الموت ونقصان الوجود وتصرم الأزمان، وعن محيطه الاجتماعي والعائلي المعادي، الذي بجانب رؤيته الوجوديّة، دفعه إلى مزيد من التوتر والإغتراب. فهو يرى برهافة أكثر، كيف يحصد منجل الموت الكائنات كل هنيهة ولحظة، يحصدها ويقصف أعمارها وأحلامها منذ ولادتها. فالمخلوقات نافدة سلفاً أمام سطوة الزمن والموت، لكنهما لا ينفدان. فهما في كينونة متجددّة وشباب دائم لا تنضب له نضارةٌ على الاطلاق.

إن معلّقة طرفة، هي تراجيديا الشعر الجاهلي بامتياز. ومن عيون الشعر على مرّ الأزمان، في التعبير عن ارتطام الكائن بسراب الحياة وعبثها، بالعَدم والموت.

شاعر آخر من العصر الأموي لا يقرأ ولا يكتب، وهو وإن كان في البرهة الأمويّة، فالأقرب إلى سُلالة الشعراء الجاهليّين في قاموسه ومناخه الشعريّ، هو (ذو الرمة):

«أخط وأمحو الخط ثم أعيده

بكفي والغربان حولي وقّع».

(ذو الرمة) مثل أسلافه في التعبير عن متاهة الصحراء- الوجود. وعن الحبّ العدمي القاسي في غمرة هذا الترحّل والعبور للبشر والزمن. وهو يعكس نظرة وجوديّة مليئة بالعبث واللاجدوى إلى الحياة التي لا مستقّر لها ولا قرار. الخط، ومحو الخط، هكذا إلى اللانهاية، أو النهاية المعروفة سلفا والتي ستفضي إلى ما هو غامض ومجهول ومأساوي بالنسبة للشاعر.

عبث مقرون بالفجيعة، محركه الخط ومحوه، مصحوبا في نفس (الكادر) بحركة وقوع الغربان، وهي حركة ارتطاميّة، وليست عاديّة، إنها تقع ولا تحط على جاري عادتها.

الشاعر (أبوالعتاهية) من العصر العباسي، كان مسكونا ومخترقا أكثر من أقرانه في ذلك العهد الخصيب. بلوعة الموت والغياب والتلاشي. كان ممزقا حدّ التدمير ولعن الحياة واحتقارها. وهو إذ تغلب على شعره المفارقة، فربما لكي يستطيع أن يتاخم عبث الوجود وما ينوء به من أحمالٍ مرهقة، فيصل رفضه للحياة، وهيمنة الموت على جلّ كيانه.

«لِدوا للموت وابنوا للخراب». فلسان أعماقه يقول، إن الأرض والبشر، من الفساد والخراب، بحيث شكلاً، بيئة نتِنة، غير صالحة للولادة والبذار والنموّ. وهو ما قال به على نحو أعمق (أبوالعلاء المعري) والفيلسوف الألماني (شوبنهور) كون الإنسان كائناً ما كان له أن يوجد أصلاً. فمن ثمّ فهو يدفع تكفير وجوده، بتلك الصورة الفظيعة لمعاناة الألم والموت.

هذه الرؤية القاتمة هي التي تدفع (شوبنهور) إلى القول «قصر الحياة الذي يثير الأسى، هو أجمل صفاتها».

وعلى الضفّة نفسها يقف المعري:

«ليت حوّاء عقيم غدَتْ

لا تلد الناس ولا تحبل»

يذكرنا أبوالعلاء (بسيوران) أبوالعلاء، العصور الحديثة، حين كان يتمنى على (نوح) أن يحرق سفينته، ويستأصل المأساة من جذورها.

هذه الرؤى التي تذهب عميقا، من غير مواربة ولا أقنعة في استبطان جذور الوجود، سواء من قبل فلاسفة وعلماء ومثقفين، أو من جهة شعراء يسكنون الصحراء، عدتهم الوحيدة ذلك الحدس العميق وعنفوان الغريزة وقوة الفطرة والتجربة؛ ولا ترى في مرآته المقعرّة (الوجود) غير الألم والمأساة والعبث، تدعو ضمناً وصراحة إلى عدم صلاحية هذا الكائن المدعوّ (الإنسان) أو انتهاء هذه الصلاحية، الذي كان من الأفضل والأجدى عدم ظهوره في التاريخ، وتحجره في ظلمات العَدَم والسديم. هذه الرؤى سبقت بعضها نظريّات العصور الحديثة، وجنائز الوفيات المتعاقبة. من إعلان (نيتشه) عن موت (الميتافيزيقا) في القرن التاسع عشر، الى (البنيّوية) التي أعلنت بدورها موت الإنسان الذي عليه أن يخلي مسرح التاريخ لجنس آخر (فوكو). حتى فلاسفة البيئة، الذين يرون أن الطبيعة في طريقها الى الإنقراض تحت وطأة زحف التكنولوجيا والعمران والأسلحة الذريّة والجرثوميّة.

ها هو الإنسان، عارياً من كل ادعاءاته، على صفحة هذا الكوكب الهرم. الإنسان الذي وُلد من رحم جريمة غامضة، ليقترف كل هذه الجرائم والمذابح، يوشك على الأفول والزوال مع طبيعته وإنجازاته وانتصاراته، وعظمته، التي من العبث والمفارقة، أن تكون له اليد الطولى، مستبقا، الزمن والدهر، في استئصال شأفتها وتدميرها.

* * *

الموت والغياب والسقوط الذي كان هاجس الفلاسفة والشعراء والفنّانين وملهمهم بطرق شتى، في شكله الفردي والجماعي، والاثنان معا. حيث يتم ترميز موت الجماعة والمرحلة والطبقة بموت الفرد، العلامة على السقوط والإنهيار الشامل، كما في بعض أفلام المخرج الايطالي (فيسكونتي) الذي غالبا ما يعتري شخصيّاته وهي في غمرة النشوة واللهو، نوع من دوار وغثيان يعقبه السقوط الذي يؤشر لسقوط مرحلة من التاريخ أو طبقة، بقيمها ومفاهيمها التي سادت حقبة من الزمن لتحل محلها أخرى. وبعض أفلام (فلليني) (ساتيركون) مثلا، ذلك الفيلم الملحمي القيامي الذي «يؤرخ» لسقوط روما الامبراطوريّة. وفيلم (ثمانية ونصف) الذي نرى فيه من غير ترميز ولا كناية، بطل الفيلم (مارتشيلّو ماستورياني) يخاطب أباه الميت الذي يظهر فجأة في مشهد عتاب مرير لا يلبث أن يختفي. والأمثلة لا تحصى في كافة فضاءات المعرفة والفن.

في الشعر، نجد المتنبي الذي عاش مرحلة فاصلة في التاريخ العربي، مرحلة انهيار الحضارة العربيّة الإسلاميّة، بسقوط الامبراطورية العباسيّة، وتشظيها إلى دويلات وعصابات يحكمها أمراء تافهون وقطّاع طرق، كما يليق بآثار وتبعات العظمة وأفولها أن تكون.

هذا الموت الجماعي هو ما أرّق المتنبيّ وصدّع كيانه الروحي، فكان في القلب من متنه الشعري الرفيع. كان الغياب لشاعر مترحل باستمرار والإنهيار والحنين، مركز إلهامه الشعري. ووجد في (سيف الدولة) ما يطفئ بعض ظمائه، إلى السموّ والكبرياء، فكان حلوله فيه حلول الصوفيّ في المطلق. ربما يفيد التذكير بشبه تلك المرحلة الباهظة التشظي والإنحطاط، بما يعيشه العرب والمسلمون الآن، استمرارا لها، حيث يتداخل الموت الفردي بالموت الجماعي الكاسح بشكل عضوي لا فكاك منه.

إذا كانت تلك شروط (المتنبي) الاجتماعية والحضارية، فما الذي يجعل شاعراً مثل (اليوت)- مثلما كان (أبوالعتاهية) في ذروة الحضارة العربية- في القرن العشرين، وهو يعيش صعود الحضارة الأوروبية وجبروتها، أن يعّبر ذلك التعبير الشعري البالغ الفظاظة

والرعب والتشاؤم، ليس على المستوى الوجودي/ الميتافيزيقي، الطبيعي في أي شاعر عظيم، مهما كانت، وبدرجات مختلفة، شروط حياته، وانما على المستوى التاريخي والاجتماعي. إنها الرؤيا الفاجعة التي لا يراها علماء الاقتصاد والصناعيون والإعلاميون، والساسة، رؤيا الشاعر التي تخترق الحُجُب إلى النفق الآخر من الوضع البشري الذي يموج ظاهره بالتقدم والفرح والرقيّ، لكن باطنه يضطرم بالجحيم والاحتراق. إن الموت يخيّم على مجمل نتاج (إليوت) وأقرانه الأوروبيين والظلم وانهيار القيم. وجاءت الحرب العالمية، لتدفع الشاعر إلى أعماق أكثر كارثيّة وقتامة. فلم يرَ في الحضارة الأوروبية، إلا كل ما هو سالب ومدمّر لروح الإنسان وفطرته وأخلاقه، لم يرَ إلا الموت والخراب في كل مكان.

«يا مدينة الوهم

تحت الضباب الأسمر، ضباب فجر شتائي

على جسر لندن تدفق جمع غفير

لكثرته نسيت أن الموت حصد كل هذا الجمع الغفير

وصعدت آهات قصيرة».

رغم ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية وما أنجزته من مكاسب حياة فارهة، ومن خصوبة العقل الخلاّق والطبيعة في غزارتها وجمالها، فهو لا يرى إلا الجفاف والقحط واليباب، كأنك في واحدة من أعتى صحارى العالم وأكثرها يباسا ووحشة:

«هنا لا توجد مياه، وإنما يوجد صخر فقط

صخور لا مياه والطريق الرملي

الطريق المتعرج في الأعالي

وهي جبال من صخر بلا ماء

ولو كان هناك مياه لتوقفنا وشربنا

بين الصخور التوقف محال والفكر محال

والعرق الجاف والأقدام تغوص

في الرمال

ليت بين الصخور مياها».

إنه جدب الحضارة وعقمها وجفاف مياه الروح والمشاعر، بعد أن أفرغت ينابيع الإنسان الداخليّة، وتحول الإحساس الإنسانيّ، إلى إحساس الكائن المنسحق تحت عجلة الحضارة الضخمة وهو «يدب في زقاق الجرذان».. في هذا السياق أي وصف بقي لشعراء ومثقفي العالم الثالث، وهم يتغنون بأمجادهم الغابرة، أن يعبّر عن دَرَكِ واقعهم وموته وانقراضه؟!!

(إدغار الن بو) الشاعر الأمريكي، كان تقوّض الجمال واضمحلال نضارته وموته، وقود ابداعه الشعري والنثري، فكأنما صدى مقولة (ديستوفيسكي) «الجمال هو المنقذ الأخير للعالم» تتلّبس (بو) في رؤيته للشعر والجمال والموت. فهو يرى في موت النساء الجميلات وملامسة حفيف أطيافهن النائمة في الأجداث، أكبر نازع إلى الشعر والكتابة.. مرة أخرى، المرأة في غيابها وحضورها، ومنذ أسطورة (جلجامش) حتى القرن العشرين، هي التي تروّض أشباح الموت الهائجة.

* * *

نلاحظ بوضوح، وشائج القربى بين الأساطير والفلاسفة والشعراء على اختلاف الأزمان والأماكن، ونأي هذا الاختلاف؛ في خيوط الرؤى والهواجس والنظريات، التي توحدّهم وتشدّهم إلى عرين الموت والزمن، وإلى الحب والحياة والجمال.؟. فضاءات تلد أخرى، وقارات وأصقاع لا حدود لتخومها المعرفيّة والشعريّة والمكانيّة. ولسنا هنا إلا في نزهة قصيرة في حقول وصحارى الموت والغياب الشاسعة، التي هي حقول الحياة في عبورها السريع..

مراجع

«الموت في الفكر الغربي» - جاك شورون
ت: كامل يوسف حسين
إنجيل بوذا
إليوت. الأرض الخراب
ت: لويس عوض

سيف الرحبي



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقـالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من أراء.

نزوى
مدينة التأريـ



ـخ والعلـم والتـراث

إبراهيم أحمد سعيد ★

موقع المدينة الجغرافي :

تقع مدينة نزوى على دائرة عرض (٢٢,٥٦) وخط طول (٥٧,٣٢) شرقا، على السفح الجنوبي للجبل الأخضر على ضفاف الوادي الأبيض، الذي يلتقي مع وادي كلبوه (في وسط المدينة). وهذا الموقع جعلها في منطقة متوسطة بين مدينتين هامتين في الداخل العماني: ازكي في الشرق وبهلا في الغرب. وهي تبعد عن مركز مدينة مسقط نحو ١٧٣ كم. لقد أعطاها بعدها عن البحر أهمية دفاعية مميزة، حيث كانت بعيدة عن الهجمات التي تعرضت لها عمان إبان الأمويين والعباسيين والبرتغاليين والأتراك وحتى الفرنسيين والإنجليز.

الخصائص الجغرافية للمنطقة:

تتميز جغرافية المنطقة التي تقع فيها مدينة نزوى بالتضرس الشديد. حيث نجد السلاسل الجبلية المعقدة في تركيبها الصخري في كل مكان. فإلى الشمال تبرز سفوح الجبل الأخضر الشديدة الانحدار، وتتخللها الصدوع القائمة والعالية جدا، وتظهر للواقف في بطون الأودية العميقة كأنها معلقة في السماء، هنا يرتفع الجبل الأخضر لنحو ٣٠٧٢ مترا فوق مستوى سطح البحر. وتتكون صخوره من السربنتين الاندفاعية المتحولة والمكونة للمجموعة الأفيوليتيية القديمة، وهي ذات اللون الأخضر الغامق أو البترولي أو البني المحروق. ولكن يفصل نزوى عن تلك السفوح حجاب من السنام الصخري على شكل جفن يحيط بها ويدعى بجبل الحوراء بطول عشرة كيلومترات تقريبا، ويتكون هذا الجبل من الصخور الرسوبية (من الجير والدولوميت والرخام الجيد).

والى الجهة الجنوبية تقع جبال مضرسة وعرة جدا وصعبة الاجتياز على قلة ارتفاعها وتدعى بالحلاه. وتشكل هذه الجبال جميعها خزانا مائيا مهما للمدينة وللبلدات القريبة منها. فمن سفوح هذه الجبال ومن بطون أوديتها تتغذى الأفلاج المشهورة في عمان، ومنها فلج دارس الذي يعد أهم وأكبر فلج في عمان.

تتعرض المنطقة للمؤثرات المتوسطية شتاء، ولكنها تصل ضعيفة، ومع ذلك فإنها تؤدي لهطولات مطرية كافية لدفع حركة الحياة في المنظومات البيئية المحلية ومساعدة تنوعها، ولكن وفق علاقات حساسة جدا تفرض فيها مفردات المكان بصماتها واضحة عليها، كقلة سماكة التربة وندرة الهطولات المطرية وتذبذبها زمانيا ومكانيا، والارتفاع الشديد في درجات الحرارة التي قد تتجاوز الخمسين درجة مئوية، ولكن تتلقى المنطقة أمطارا تصاعدية نتيجة للتسخن الشديد ووجود رطوبة كافية، وقد تكون إعصارية بعض الشيء مترافقة بعواصف رعدية، وهذه الأمطار موضعية وليست عامة.

وتأخذ النباتات أشكالا مختلفة لتقلل من كميات فقدها للمياه، ولتتحمل الحرارة الشديدة، أو لتحصل على المياه في أعماق التربة، ومن هذه الأشكال الآتي:

١-صغر حجم الأوراق، وتغير شكلها (دقيقة، أبرية).
٢- وجود طبقة شمعية على الأوراق لتزيد من ظاهرة انعكاس الأشعة الشمسية فيقل ضررها على النبات.
٣- توقيت النمو بعد أوقات الهطول المطري.
٤- امتلاك شبكة من الجذور العميقة.
٥- تأخذ النباتات شكل مظلة واسعة لتجد لها ظلا (السمر، السدر والنبق).
٦- تكتل الأوراق والأغصان على بعضها لتجد لنفسها بيئة داخلية مناسبة (الغاف، العرعر، العتم والعلعلان).

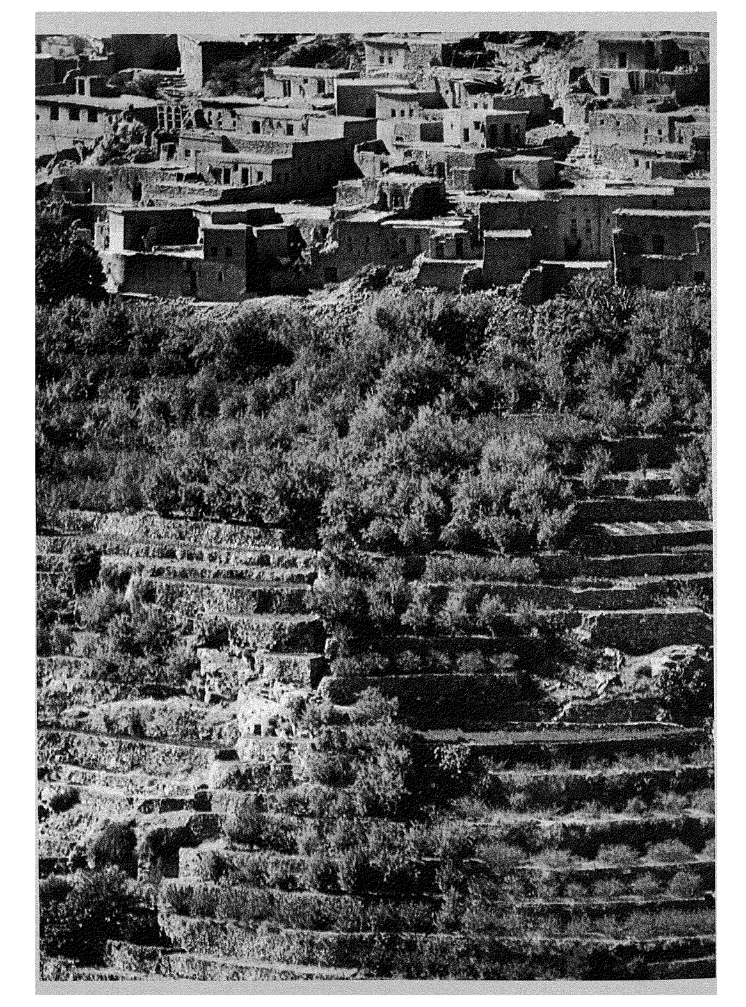
نشأة المدينة:

من الصعوبة بمكان تحديد الزمن الذي بنيت فيه مدينة نزوى التاريخية، لأن تاريخها مرتبط بنشأة الحضارة العمانية القديمة، ويقال إن أول من بناها عرمان بن عمرو الأزدي، منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ويبدو أن السومريين قد كانوا في المنطقة، وقد أثروا فيها، وتظهر آثارهم من خلال استغلال الثروات الموجودة كـ(النحاس)، وقد سكن فيها العرب القدامى بقيادة عمان بن قحطان بن هود عليه السلام، وأتى بعده أخوه يعرب، ومن أشهر الشخصيات التي تذكر في عمان، وفي مدينة نزوى هو مالك بن فهم الأزدي، الذي حرر البلاد من الفرس بعد أن وحد القبائل العربية في شرق شبه جزيرة العرب.

* تسمية المدينة «نزوى»

أما تسمية المدينة بهذا الاسم (نزوى) فيعود للفعل «نزا» أي وثب، والنزوة تعني الوثبة. ويقال نزوى على قياس وثبى. وبعضهم يرى أن التسمية تعود لعين ماء صغيرة تسيل في وادي كلبوه تعد أم فلج أبي ذؤابة والتي تدعى باسم نزوى، ولعل الأمر عكس ذلك، أي أن العين سميت باسم البلدة. بينما يرى

★ أكاديمي سوري – أستاذ بكلية التربية بنزوى



ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان بأن التسمية تعود لجبل يقع غرب المدينة ويدعى بنزوى، ويؤكد هذا الرأي القاموس المحيط.

لمدينة نزوى أهمية تاريخية كبيرة في التاريخ العماني وفي المجتمع العماني المعاصر وقد أولتها الدولة عناية مميزة لما تمثله من رمز مهم وكذلك لمكانتها الدينية والعلمية. فقد أصبحت عاصمة لعمان في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري (١٧٧ هـ) في عهد الإمام محمد بن عبد الله بن أبي عفان اليحمدي.

ومن الأسماء التي عرفت فيها: بيضة الإسلام وتخت العرب.واسم بيضة الإسلام عائد لأهميتها الثقافية والدينية. فقد خرج منها أئمة عدة** ودرس فيها علماء عمانيون كثر، وقد كانت ولا زالت مركز إشعاع فكري وحضاري للمناطق الجغرافية المحيطة فيها. وبقيت عاصمة لعمان فترة طويلة من الزمن، وتناوبت في هذه المهمة مع الرستاق ومسقط.

البنية الداخلية لمدينة نزوى:

تتكون نزوى المدينة من أحياء عدة، كان بعضها قبل النهضة الجديدة في عام ١٩٧٠ م عبارة عن مزارع تابعة لنزوى، ثم أصبح جزءا منها. فلو نظرنا الى المخطط التنظيمي للمدينة لوجدنا أنه يأخذ شكلا شريطيا على جانبي الوادي الأبيض، ويتسع في الوسط حيث المدينة القديمة ويضيق في الأطراف حيث تنمو المدينة بهذا الشكل للأسباب الآتية:

١-وجود الطريق الرئيسي، الذي يعد الشريان الأساسي في المدينة.
٢- وجود سلسلتين جبليتين على جانبي الوادي (وهما الحوراء والحلاه).
٣- ضيق الأراضي المناسبة للاستثمار البشري.
٤- النمو المتزايد في عدد السكان.

أما الأحياء الأساسية لمدينة نزوى فهي:
أ- شريجات. ب- الغبرة. ج - المرفع .
د- جحفان. هـ- سعال. و- العين. ز- الغنتق.

وقد ازداد امتداد المدينة في الجنوب فوصل البناء الى بلدة فرق الواقعة عند طرف جبل الحوراء على مفرق طريق ظفار والمنطقة الوسطى.

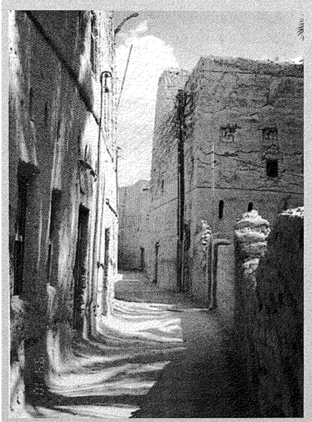
أما المدينة فتتكون من الأقسام الثلاثة الآتية:
١- العقر. ٢- سمد نزوى (الكندي). ٣- سعال.

قسم العقر:

يعد قسم العقر أكثر الأقسام سكانا في نزوى وأكثرها أهمية ونشاطا فهو يمثل وسط المدينة ومركزها التجاري والثقافي (والإداري في السابق)، حيث توجد القلعة الشهباء والسوق القديم وسوق الخضرة وسوق اللحوم وسوق السمك وسوق التمور وسوق الصنصرة (الحبوب)، وبعض الأبراج المهمة وكذلك حصن نزوى المشهور. ويوجد المسجد الجامع (جامع السلطان قابوس). وبالقرب منه ينعقد سوق الجمعة الأسبوعي الذي يعد أكثر المظاهر الاقتصادية بروزا، ليس فقط في مدينة نزوى بل وفي المنطقة الداخلية كلها، انه يشبه الأسواق القديمة التي كانت تحصل في المدن العربية والإسلامية سابقا.

ويتكون قسم العقر من الحارات الآتية:
١- حارة العقر الكبيرة، التي باسمها سمي القسم كله.
٢- حارة الوادي الغربية.
٣- حارة الوادي الشرقية.
٤- حارة كرادسين.
٥- حارة خراسين.

بالنسبة للحارتين الأخيرتين فقد أصبحتا مهجورتين.



قسم سمد نزوى (سمد الكندي):

يشغل سمد نزوى القسم الشمالي من المدينة الواقع شمال القلعة، أي شمال مركز المدينة. ويتكون من الحارات الآتية:

١- حارة السويق.
٢- حارة ردة الكنود.
٣- حارة المده (وتشمل التابوت والمعصرة والكاتبية والخضرة) وهي أجزاء صغيرة من الحارة.
٤- حارة جحفان (المجميل والحاجر والحديثة).

حارة السويق:

وتدعى بسويق الكنود، لأن ساكنيها يعودون بأصولهم الى قبيلة كندة. وهذه الحارة مكونة من منازل مبنية من الصاروج (الطوب العماني) وهي تتألف من طوابق عدة. والشوارع فيها ضيقة، ولها ستة مداخل تدعى بالصباحات (مفردها صباح). وفيها ثلاث قلاع وستة أبراج، أهمها:

* برج بيت ردين الجنوبي.
* = = = الشمالي.
* = دار غافة.
* = الخليل.

وفيها أربعة مساجد. وهي محاطة بسور عال ومنيع. وعندما كانت مسكونة (قبل الانطلاقة الجديدة) كانت تقفل الصباحات الستة عند الغروب وتفتح عند الشروق، وكانت تحرس بشكل جيد من حراس مسلحين، تدفع أجورهم من أموال الحارة التي تجمع من أوقاف خاصة لذلك (حيازات زراعية، دكاكين وغير ذلك) وكانت تعتمد على الآبار في الشرب وعلى فلج دارس في ري المزروعات.

قسم سعال:

يشغل قسم سعال بحاراته الخمس الجهة الشرقية من وسط المدينة على الضفة اليسرى للوادي الأبيض ممتدا حتى سفوح جبل الحوراء. وتلك الحارات هي:

* حارة حران.
* حارة الجناة.
* حارة فلوج السبعة.
* حارة المنجب.
* حارة الشمامير (صناع الجلود).

قلعة نزوى وأسواقها المميزة:

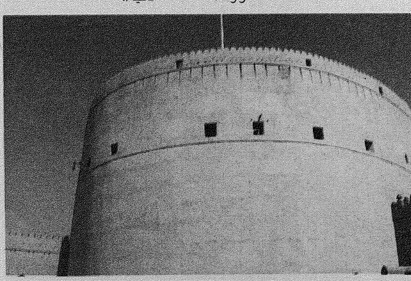
القلعة الشهباء:

تقع قلعة نزوى في وسط المدينة كجزء من حارة العقر، وقد قام ببنائها الإمام سلطان بن سيف بن مالك اليعربي الأول، الملقب بصاحب الكاف (قيد الأرض) وذلك في عام ١٦٨٨ م. وهي دائرية الشكل، ويبلغ قطرها ٥٠ مترا، وارتفاعها ٣٥ مترا، وعمقها تحت سطح الأرض ٣٥ مترا، وقد استغرق بناؤها اثنتي عشرة سنة، وهي مبنية من الصاروج (الطوب العماني الذي يضاف له المدرة أحياناً) على قاعدة من حجر الصوان. وقد ردمت حتى ارتفاع ١٥مترا، أما في الداخل فانه يوجد عند كل انعطاف باب صغير لعرقلة المهاجمين، وتوجد فتحات علوية لصب الماء المغلي أو العسل أو الزيت المغلي. وعلى ارتفاع ٢٤مترا توجد ٢٥ فتحة كبيرة و١٢٠ فتحة صغيرة، جميعها مخصصة للدفاع عن القلعة في كل الاتجاهات.

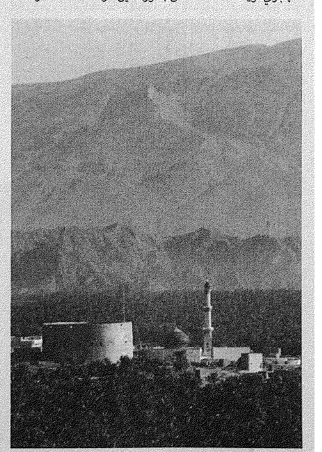
وتعد هذه القلعة أكثر قلاع عمان متانة وتكاملا. ولضمان قوة ومقاومة القلعة حفرت فيها سبع آبار لتزويدها بالمياه اللازمة. وقد استخدمت القلعة أيضا كمقياس لضبط عمق فلج دارس أثناء حفر بعض أجزائه من أجل تيسير حركة المياه وتوزيعها على المناطق المجاورة بشكل ميسر، ولتتوزع على كامل الحيازات الزراعية التي يمكنها الوصول إليها.

وتقع القلعة ضمن سور طويل يحيط بخمسة عشر برجا، أهمها:

– برج السوق. – برج أبي المؤثر.
– = الشجبي. – = بلج .
– = المزارعة. – = العلياء.



ويبلغ ارتفاعه سبعة أمتار، وفيه أربع بوابات ضخمة تزينها النقوش الخشبية العمانية التقليدية.
وبما أنه كان لمدينة نزوى وظيفة دفاعية كباقي المدن العمانية، فانه تتوزع في منطقة نزوى مجموعة من الحصون المهمة وذات الطابع الاستراتيجي في الماضي العتيد. وقد أصبحت الآن من أهم الأوابد التاريخية والتي تمتلك عوامل جذب سياحية قوية. ومن أهم تلك الحصون الآتي:
١ - **حصن نزوى**: ويقع هذا الحصن بجانب قلعة نزوى الشهباء، وقد بني في عهد الإمام محمد بن عبد الله بن أبي عفان في القرن الثاني الهجري. وقد جدد مرات عدة تمت خلالها تعليته وزيادة قوته. وبقي مقرا لوالي نزوى حتى فترة قريبة من الزمن (بداية العهد الجديد)، لذلك فقد كان مركز إدارة للمدينة وللمنطقة بمجملها، وبشكل خاص عندما كانت عاصمة للدولة.
٢ - **حصن سليط**: ويقع في مدخل نزوى الشمالي. وكانت مهمته تلقي الصدمة الأولى في حال مهاجمة المدينة، ويؤمن بالوقت نفسه الحماية لفلج دارس. وقد بني في القرن الحادي عشر الهجري. ويحاط هذا الحصن بسور متين عرضه ستة أمتار.



٣ - **حصن تنوف**: ويقع على سفوح الجبل الأخضر على طريق نزوى - عبري. وتكمّل مهمته مهمة حصن سليط، وهي الدفاع عن البوابة الشمالية لمنطقة نزوى.
٤ - **قلعتا فرق**: وتشكلان مركز الحماية لمدينة نزوى في الجهة الجنوبية.
٥ - **حصن الرديدة**: ويقع في بركة الموز التي تشكل بوابة منطقة نزوى الجنوبية والمدخل الاستراتيجي للجبل الأخضر عبر وادي المعيدن.
ومن المعالم المهمة في تاريخ نزوى برج القرن، الذي يقع عند بوابة نزوى الشمالية. ويشكل مرصدا للإنذار المبكر عند وصول الأعداء، وقد بني على جبل صغير يشرف على المنطقة كلها. وأصبح الآن حديقة ومنتزهاً ينحدر من أعلاه شلال اصطناعي يكسب المكان روعة وجمالا، مع وجود نماذج للغزلان العمانية البرية.
تتوزع في مدينة نزوى مجموعة من المساجد، يمتلك بعضها أهمية تاريخية كمسجد الشواذنة في العقر، الذي بني في العام السابع للهجرة، ومسجد سعال، الذي بني في العام الثامن للهجرة. ومسجد الشيخ بالعقر أيضا، والذي بني في القرن الثاني الهجري، ومسجد الأئمة، الذي بني في القرن الثالث الهجري.
ويعد جامع السلطان قابوس، صرحا معماريا مميزا ليس على صعيد نزوى فقط، بل وعلى صعيد السلطنة، وقد انهي العمل به في بداية الثمانينيات من القرن العشرين.

مراحل نمو المدينة:

من الصعوبة بمكان تحديد مراحل نمو المدينة، لأنها لم تعرف التوقف عن التجدد الدائم، على الرغم من أن إطارها الجغرافي قد بقي محددا بشكل يتوافق مع تزايد عدد سكانها المعتدل خلال الزمن البعيد، إلا أنها قد خرجت عن ذلك الإطار منذ بداية العهد الجديد في عام ١٩٧٠ م، وامتدت في كل الاتجاهات، وهذا عائد للأسباب الآتية:
١ - توافر الاستقرار والأمن.
٢ - الزيادة الكبيرة في كتلة السكان.
٣ - تحسن مستوى المعيشة.
٤ - توافر الأموال الكافية عند المواطنين للبناء.
٥ - زيادة التنوع في وظائف المدينة.
لقد كانت الحارات القديمة ضيقة ومحصنة تحصينا قويا، حيث يتقدم الصباح (المدخل) حصن كبير، مهمته الدفاع عن الحارة في البداية والتصدي لرأس الهجوم. أما الصباح فله

أبواب محكمة الإغلاق، مصنوعة من أخشاب سميكة تزيد من قوتها مسامير معدنية كبيرة، وفوق الباب تعلو تحصينة مرتفعة عبارة عن جدار سميك تتخلله فتحات مخصصة لبنادق المدافعين، ويتمكنون في الوقت نفسه من صب الماء المغلي أو الزيت أو العسل خلال فتحة تقع خلف الباب مباشرة، والى الداخل توجد ثلاثة تحصينات مشابهة.وذلك كله قبل الدخول الى الحارة، التي تتكون من أزقة ضيقة، وعلى الجوانب توجد بيوت مبنية من الصاروج بطابقين أو أكثر.

وفي الداخل توجد قلعة مرتفعة مبنية من الصاروج أيضا.

لقد تمت الانطلاقة خارج الحارات القديمة على حساب الاراضي الزراعية التي تكونت خلال آلاف السنين، والتي حظيت باهتمام وعناية الأجيال الماضية. واتبعت في حركة العمران المتسارعة الطرق الحديثة في البناء، واستخدمت المواد غير المحلية (الطابوق والإسمنت والحديد)، وتم شق الطرقات لتصل بين محاور التوسع العمراني، وقد بنيت كثير من المؤسسات الحكومية بالطريقة ذاتها، التي بنيت فيها مساكن المواطنين.

إن التوسع العمراني المتزايد قد أدى الى اتصال القرى الصغيرة المتناثرة على ضفاف الوادي الأبيض (الشريجات، الغبرة، وجحفان وغيرها) وكذلك العين، مع بعضها البعض لتصبح جزءا من مدينة نزوى الكبرى. وقد امتدت في الجنوب لتصل الى بلدة فرق.

التركيب الوظيفي لمدينة نزوى:

يتحدد التركيب الوظيفي لمدينة نزوى من خلال عملين اثنين هما:

أولا: الخصائص الاقتصادية العامة للمدينة.

ثانيا: الفعاليات الاقتصادية والخدمية التي تقدمها المدينة لمحيطها الجغرافي.

تمتلك منطقة نزوى مقومات الإنتاج الزراعي الجيد، وهذه المقومات هي الآتي:

أ – الموارد المائية. ب – الترب الزراعية.
ج – المناخ المناسب. د – القوى البشرية.

وسنكتفي بدراسة الموارد المائية بالنظر لأهميتها المميزة في منطقة تتصف بخاصية الجفاف وشبه الجفاف.

الموارد المائية:

على الرغم من أن الهطولات المطرية قليلة في عمان بشكل عام، وفي منطقة نزوى بشكل خاص، إلا أن أحواض التغذية الجوفية للموارد المائية في نزوى تعد من أهم أحواض التغذية في عُمان، وبشكل خاص في القسم الشمالي من البلاد. حيث نجد أن الوادي الأبيض وما يرفده من أودية أخرى كوادي كمة، والهجري، والمصلة، والسويحرية، والسدر وغيرها من الشعاب المتعددة المنحدرة من السفوح الجنوبية للجبل الأخضر، قد شكل حوض تغذية كبيرا استمد منه فلج دارس أهم وأكبر الأفلاج العمانية، وكذلك بعض الأفلاج الأخرى التي تتصف بأهمية أقل كفلج الغنتق وفلج أبي ذؤابة وغيرها.

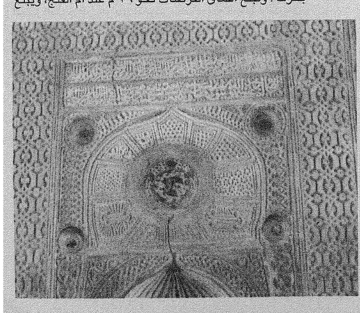
فلج دارس:

يبدأ فلج دارس من منطقة متوسطة من الوادي الأبيض في شمال مدينة نزوى جنوب بلدتي كمة وتنوف. وهو يتكون من ساعدين أساسيين هما:

١ – الساعد الصغير. ٢ – الساعد الكبير.

١ - الساعد الصغير:

يبلغ طول هذا الساعد ١٩٠ مترا فقط، ويقع على الجانب الأيمن للوادي الأبيض، حيث يلتقي وادي الهجري مع وادي المصلة. وقد سمي بهذا الاسم لأنه الأصغر، ولأن مياهه قليلة قياسا بالساعد الآخر. لقد جرى ترميم هذا الساعد قريبا، وتم تغطية فرضاته (فتحات التهوية) ورفعت بمقدار ١,٥ م فوق مستوى الأساس لسرير الوادي، وذلك حماية له من مياه السيول والحصى الكثيرة في المنطقة والتي تجرفها المياه بسرعة. وتبلغ أعماق الفرضات نحو ١٦ م عند أم الفلج، ويبلغ



عرضها ١ ١,٢م. أما المسافة بين كل فرضتين فتتراوح بين ٤ – ١٠ م فقط.

٢ - الساعد الكبير:

يبلغ طول الساعد الكبير نحو ١,٧ كم، ويقع على الجانب الأيسر للوادي الأبيض، بجوار طريق نزوى – عبري، وهو يتكون في جزئه العلوي من ثلاثة سواعد تلتقي مع بعضها في الفرضتين ٣٢ – ٣٣، وتدعى المنطقة بسيح العبلية. والسواعد هي:

أ – ساعد كمة في الشمال.

ب – ساعد الوادي في الغرب.

ج – ساعد الجبل الأخضر في الشرق، وهو أهمها. ويخترق هذا الساعد طريق نزوى – عبري ليصل حتى سفح الجبل الأخضر.

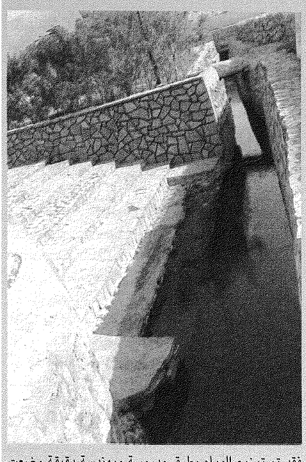
لقد تم فصل ساعد كمة عن الساعد الكبير لأن المياه أخذت تعود إليها من الساعد الكبير (أي تعود للخلف) بعدما حصل انهيار أرضي، حيث يُعْتقد بوجود حوض مائي باطني كبير. وبدأت تنخفض المياه مع ذلك بعدما تم حفر سبع آبار عميقة في تنوف، حيث أقيم معمل المياه الصحية هناك.

وتبلغ أعماق الفرضات هناك نحو عشرين مترا، والمسافة بينها كسابقاتها في الساعد الصغير (٤ – ١٠ م).

وتوجد بالقرب من أمهات الفلج بعض الفرضات التي تعرف بفرضات الكوز (وتعني أنها من بنية صخرية قاسية، يتطلب حفر كل متر واحد منها وقتا طويلا من الزمن وجهدا كبيرا وتكاليف مرتفعة).

يلتقي الساعدان، الصغير والكبير، مع بعضهما بالقرب من الجسر المقام على الوادي الأبيض، كما يبينه المخطط المرافق.

يتابع الساعدان طريقهما بعدما يشكلان فلج دارس الى منطقة الشريعة في حديقة مرفع دارس.وتبلغ المسافة بين منطقة الشريعة وأم الفلج نحو أربعة كيلومترات. ومن منطقة الشريعة تبدأ قصة جديدة للفلج. فهو يعد المحور الأساسي للحياة الاقتصادية والاجتماعية في منطقة نزوى. ومن هنا يعادل ارتفاعه ارتفاع قلعة نزوى الشهباء. وقبل أن ينحدر باتجاه الأراضي الزراعية، وبعد منطقة الشريعة بقليل توجد فتحات من قناة الفلج باتجاه الوادي الأبيض لتخليصه من المياه الزائدة أثناء فترات الفيضان. وتقاس غزارة الفلج عادة بالغيوز (فقد تصل لـ ١٢ غيزا، أما في فترات الشح، كما هو الحال في عام ٢٠٠٠ م، فان الغزارة تراجعت إلى غيزين فقط. يتابع الفلج طريقه الى الحقول الزراعية، ومن أجل أن تستفيد من الفلج وغيوزه الكثيرة أكبر مساحة من الأراضي الزراعية،



فقد تم توزيع المياه بطرق مدروسة وبهندسة دقيقة وضعت لها ترتيبات رياضية واجتماعية محددة. وتم نقل كميات كبيرة من التربة في المناطق المرتفعة التي لا تستطيع المياه أن تصلها لتصبح بعد ذلك ضمن مستوى حركة مياه الفلج.

لقد حرص العمانيون جيلا بعد جيل على هذه الأراضي وعدم المساس بها لأنها تشكل مصدر رزقهم وحياتهم، وتحمل بالوقت نفسه تاريخا حيا لحضاراتهم الثرية.

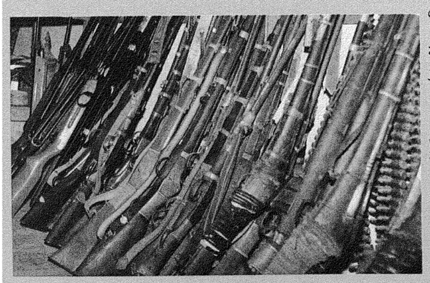
للفلج إدارة مستقلة لا علاقة لها بالبلدية أو بالدولة بشكل مباشر، وتتكون تلك الإدارة من الوكيل، وهو المشرف العام على الفلج، ثم الرقيب أو العريف الذي يشرف على توزيع المياه على المزارعين وفق نظام الحصص الزمنية، والتي تعرف بالأثر والبادة والربع والثمن.

ويمتلك الفلج أملاك وقف تخصه كالنخيل والأراضي وكذلك له حصص من المياه، وهذه كلها يمكن بيعها أو بيع موسمها أو بيع حصص المياه بما يدعى القعادة، حيث تجمع الأموال اللازمة لصيانة الفلج بشكل دائم. وقد تصل أجرة تأجير الأثر الواحد (نصف ساعة) الى ٢٤ ريالا، كما حصل في عام (٢٠٠٠م).

يتعرض الفلج لمشكلات عدة يمكن إيجازها بالآتي:
١-تذبذب الغزارة أو الصبيب بسبب تذبذب الهطولات المطرية وتكرار الجفاف. فقد وصل في هذا العام الى أدنى مستوى له منذ خمسين عاما، كما أكد لنا وكيل الفلج.
٢-تراجع غزارة الفلج بشكل ملحوظ بعد إقامة مصنع تنوف للمياه الصحية، حيث تم حفر سبع آبار عميقة في حوض تغذية الفلج، وقد لوحظ ازدياد الغزارة كل أسبوع منذ مساء الخميس وخلال يومي الجمعة والسبت، وذلك عندما يتوقف العمل في نهاية الأسبوع، ثم تعود المياه للانخفاض منذ صباح يوم الأحد.
٣-الانهيارات المتكررة في قناة الفلج الداخلية وبخاصة في الساعد الكبير، مما يتوجب استمرار المراقبة والصيانة.
٤-أخطار انسداد بعض الفرضات بسبب السيول المفاجئة والشديدة، وقد تطلب ذلك رفع الفرضات في الساعد الصغير الواقعة ضمن الوادي، الى الأعلى وتغطيتها كما ذكرنا سابقا.
٥-انهيار أقنية الفلج السطحية بعد خروجه في منطقة الشريعة. وهذا طبيعي لكثرة العوامل السطحية المؤثرة بالفلج، ولكن بالوقت نفسه فانه من السهولة بمكان صيانته وحمايته بشكل دائم.
٦-التلوث الخفيف الذي يتعرض له. ويأتي من خلال المخلفات البشرية (غسل الثياب ورمي بقايا الطعام وغسل الأطباق وخلافها).
إن أهمية فلج دارس لا تأتي من كونه الأكبر في المنطقة فقط، بل ربما الأهم على صعيد السلطنة. وقد أصبح رمزا للعطاء والحيوية في منطقة نزوى، واقترنت به أحداث المنطقة بشموخها وبتراجعها أحيانا أخرى. ويروي هذا الفلج نحو ٦٠ ألف نخلة إضافة الى أنواع المزروعات الأخرى وأهمها:
-أشجار الفاكهة، كالحمضيات وبخاصة الليمون، والسفرجل والنارنج والمانجو والموز والتين والخوخ والمشمش
-زراعة قصب السكر (والقطن والعظلم).
-زراعة الخضراوات بأنواعها (البصل والثوم والطماطم والكوسة والباذنجان والبامية والفجل والقرع والبطيخ وغيرها).
-زراعة الحبوب والبقوليات (القمح والذرة والعدس واللوبياء والفاصولياء وغيرها).
باختصار تشكل الأراضي الزراعية التي يرويها فلج دارس روضة غناء يحتار المرء في وصفها، ولا يقدر روعتها إلا من يشاهدها ويتفسح في بساتينها.

فلج الغنتق:

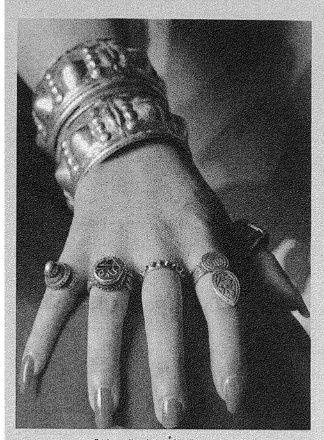
يأتي هذا الفلج بالمرتبة الثانية بعد فلج دارس في منطقة نزوى، وقد بني في عام ٤٠٧ للهجرة في عهد الإمام مهنا بن جيفر. ويستمد مياهه من سفوح جبال الحلاه الواقعة الى الغرب من مدينة نزوى، ويتكون من سواعد عدة أهمها:
- ساعد وادي كلبوه. - ساعد وادي السدر.
ويزيد طوله على ستة كيلو مترات، وهو يغذي حارة الغنتق، ويروي نحو عشرين ألف نخلة وما تحتها من بساتين غناء. ويدعى هذا الفلج بالراكد، لأنه يظهر على مياهه الهدوء وقلة الحركة. ولا زال السكان حتى الآن يعتمدون عليه في الاستخدامات المنزلية. ويشجعهم على ذلك برودة مياهه المميزة، لعمق أم الفلج، ولنظافته بالوقت نفسه.
لقد انتشرت الزراعة المحمية في منطقة نزوى في الفترة الأخيرة وبخاصة في غبرة نزوى، وذلك للأسباب الآتية:
الزراعة المحمية:
١- صغر مساحة الأراضي الزراعية.
٢- ازدياد حاجة السوق المحلية للمنتجات الغذائية بشكل دائم، وهذا عائد لزيادة كتلة السكان وتحسن مستوى المعيشة.
٣- دعم الدولة لهذه الفعالية.
٤- إمكان التقليل من هدر المياه باستخدام طرق الري الحديثة (التنقيط وأحيانا الرش).
٥- تأمين الخضار بشكل دائم طيلة أيام السنة.وبخاصة الخيار والفاصولياء.



٦- ارتفاع أسعار الخضار المنتجة وبشكل خاص في غير مواسمها.
وأهم الخضار المنتجة: الخيار والطماطم (البندورة) والملفوف والشمام. ويبدو أن أكثرها نجاحا محصول الخيار.
ثانيا: الفعاليات الاقتصادية والخدمية التي تقدمها مدينة نزوى لمحيطها الجغرافي:
لقد اكتسبت المدن أهميتها تاريخيا من وظائفها الاقتصادية والإدارية والسياسية والاجتماعية والخدمية، التي قدمتها وتقدمها لسكانها ولمحيطها وربما للدولة بشكل عام.
واذا سلطنا الضوء على مدينة نزوى فإننا نجد أنه يصعب تصنيف المدينة ضمن تصانيف المدن الكلاسيكية، أي وفق خاصيتها الوظيفية الغالبة عليها، ذلك لأن المدينة لا زالت تحافظ على خصائص المدن القديمة من جهة (أي أن نشاطاتها الاقتصادية عامة، بدءا من الزراعة وانتهاء بالخدمات) وتؤدي مهمات ووظائف اقتصادية معاصرة تدفع بالمدينة قدما في سلم النمو والازدهار المتسارع الوتائر من جهة ثانية.
لقد لاحظنا عند دراستنا لفلج دارس أن غالبية مياهه تستخدم في الزراعة المتعددة الأنواع (حبوبا وخضارا وفواكه)، وواقع الأمر يصعب أن نجد أسرة في نزوى لا تملك حيازة زراعية وتمارس حرفة الزراعة بشكل من الأشكال، وبالتالي تشكل الزراعة نسبة لا بأس بها من دخل الأسرة في هذه المدينة. ومع ذلك فما زالت هذه الحرفة تتم بالطرق ذاتها التي كانت في الماضي. لذلك فمن أهم التحديات التي تواجه المدينة هي إيجاد وسائل جديدة للاستثمار الزراعي يراعى من خلالها الاستخدام الأمثل للأراضي الزراعية وحمايتها من الابتلاع، والاستثمار العقلاني لموارد المياه المحدودة.

النشاط الصناعي:

احتلت مدينة نزوى مكانة متميزة في المجال الصناعي ضمن محيطها الجغرافي، وبشكل خاص في مجال الصناعة التقليدية بفروعها الآتية:
١-صناعة السيوف والخناجر والسكاكين وبعض البنادق القديمة.
٢- المعدات الزراعية (المحاريث والمناجل والمعاول والمناشير).
٣-الصناعات الخشبية المتنوعة.
٤- الصناعات السعفية المتنوعة الاستخدام (في الزراعة وفي الخدمات المنزلية).
٥-صناعة الأواني المنزلية (النحاسية والمعدنية الأخرى).



٦- المنسوجات التقليدية والأصباغ المختلفة.
٧- الحلوى العمانية المعروفة.
٨-صناعة العطور وما يرتبط بها من منتجات.
٩- صياغة الذهب والفضة.
ولكن نزوى لم تقتصر بدورها الصناعي المتواضع على الصناعات التقليدية بل تعدتها الى بعض الصناعات الحديثة، وذلك بعد إقامة المنطقة الصناعية فيها في عام ١٩٩٤م على مساحة تبلغ مليوني متر مربع. وهي إحدى المناطق الصناعية المهمة في السلطنة (الرسيل، صور، صحار، والبريمي). وأهم الصناعات الحديثة المقامة فيها هي الآتي:
١- الصناعات المرتبطة بمواد البناء (مصنع للرخام الصناعي ومصنع للسيراميك).
٢- الصناعات الغذائية، وصناعة الثلج.
٣- الصناعات البلاستيكية.
٤- صناعة الأدوات الطبية (القفازات والمحاليل وغيرها).
٥- الألواح الخشبية.

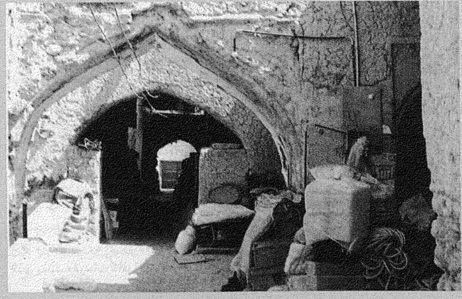
النشاط التجاري:

لقد كان لموقع نزوى الجغرافي أكبر الأثر في توجيه بعض خصائصها الوظيفية، ويأتي في مقدمة ذلك الحركة التجارية

التي تميزت بها هذه المدينة للاعتبارات الآتية:
١-موقعها على مفترق الطرق الرئيسية ضمن السلطنة، فهي كما ذكرنا تقع على مفرق صلالة _ مسقط، وعلى طريق مسقط - بهلا وعبري.
٢-ربط المنطقتين الوسطى والجنوبية مع المنطقتين الظاهرة والباطنة مع مسقط.
٣-زيادة عدد سكانها بالنسبة لمحيطها الجغرافي. فهي تمثل حاضرة المنطقة الداخلية دون منازع. حيث يقدر عدد سكان المدينة بنحو ٥٠ ألف نسمة.
٤-تحسن مستوى المعيشة خلال العقدين الأخيرين، مما سرع بشكل واضح من وتائر الحركة التجارية إجمالا.
وتدل كثرة الأسواق وتنوعها على ازدهار الحركة التجارية في مدينة نزوى. وقد ذكرناها سابقا (سوق الخضرة واللحوم والسمك والتمور والصنصرة وسوق الجمعة، بالإضافة لمحلات بيع الذهب ذات الإمكانات الكبيرة).

مجال الخدمات:

تتحدد أهمية المدن وفعالياتها بالنسبة لمحيطها الجغرافي من خلال ما تقدمه من خدمات لذلك المحيط، سواء كانت هذه الخدمات اقتصادية أم اجتماعية أم إدارية. وبما أن مدينة نزوى تمثل مركزا تجاريا لولاية نزوى وللمنطقة الداخلية، لذلك فقد تركزت فيها مجمل مراكز الفعاليات الخدمية العامة. ويمكن إيجازها بالآتي:
١-في الجانب الصحي (وجود المستشفى القديم والمستشفى الجديد).
٢- التربوي والتعليمي (كلية التربية، الكلية الفنية الصناعية، المعهد الزراعي، المعهد الإسلامي، المدرسة التجارية. بالإضافة لأربع ثانويات عامة وبالإضافة للمدارس الابتدائية والإعدادية).
٣-في الجانب الرياضي الشبابي (المجمع الرياضي الشبابي-بعض الأندية المحلية).
٤-في مجال الخدمات الأخرى (المديرية العامة للبلديات الإقليمية والبيئة، المديرية العامة للزراعة والثروة الحيوانية، الهيئة العامة لأنشطة الشباب الرياضية والثقافية، إدارة موارد المياه، الهيئة العامة للمواصلات السلكية واللاسلكية، دائرة الشؤون الاجتماعية، إدارة التجارة والصناعة، بالإضافة لمديريتي التربية والتعليم والخدمات الصحية).

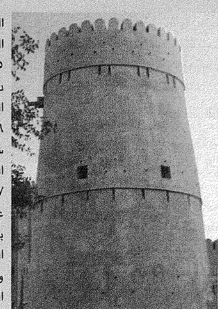


المشكلات التي تواجه مدينة نزوى:

تواجه مدينة نزوى مشكلات عدة يمكن إيجازها بالآتي:
١-تعرض الأراضي الزراعية للتآكل والتراجع المتزايد. ويعود ذلك بسبب النمو المتسارع في حركة البناء.
٢-ارتفاع أسعار الأراضي الصالحة للبناء ارتفاعا كبيرا لشدة الطلب عليها، وهذا عائد لمحدودية المساحات الصالحة للبناء في المنطقة، لوقوع المدينة كما ذكرنا، بين سلسلتين جبليتين، الحوراء في الشرق والحلاه في الغرب.
٣- النقص المتنامي في الموارد المائية، وهذا عائد للأسباب الآتية:
- ارتفاع معدل النمو السكاني، وتزايد كتلة السكان بشكل عام بما فيها العمالة الوافدة.
- تنامي كميات المياه المستهلكة نتيجة لنمو الحركة الاقتصادية.
- تعرض المنطقة لسنوات متتالية من الجفاف.
٤-الهدر في استخدام المياه المتاحة، ويأتي ذلك من استخدام الطرق القديمة في الري (طريقة الري بالراحة والأحواض).
٥- تردي نوعية مياه الفلج بعد دخوله المناطق السكنية، لأن قسما من السكان يقوم بغسل الثياب والأواني في مياه الفلج مباشرة، مما يؤدي لإلقاء كميات لابأس بها من المواد

الكيماوية والعضوية، وهي في واقع الحال لا تؤدي إلى ضرر كبير أو تلوث يهدد خصائص المياه بحد ذاتها، ولكنها تؤدي بالتأكيد لتردي نوعية المياه.

٦- جفاف كثير من الآبار المحفورة في المنطقة والتي يقارب عمقها الثلاثين مترا، وهذا عائد لتوالي سنوات الجفاف، ولكثرة استجرار المياه واستثمارها بنسب تفوق قدرة الطبقة الحاملة للمياه على تغذية وردف تلك الآبار بالمياه.



آفاق التوسع المستقبلي لمدينة نزوى:

لو ألقينا نظرة على المظاهر التضاريسية في المنطقة التي تقع فيها نزوى لوجدنا أن نمو المدينة يأخذ المحاور الآتية:

١- محور يمتد على جانبي الوادي الأبيض، وهو محور أساسي، ولكن بشكل أكبر على الجانب الأيمن.

٢- وادي كلبوه.

٣- طريق عبري - مسقط.

٤- محور يمتد إلى الغرب من منطقة العين في الشعاب الواسعة المنحدرة بين سفوح جبال الحلاه.

وحفاظاً على الأراضي الزراعية التي تتآكل يوماً بعد يوم، والذي قد يأتي يوم لن يجد السكان فيها أراضي تروى بمياه الأفلاج الموجودة، فإننا نقترح على بلدية المدينة المقترحات الآتية:

١- إصدار قرار يمنع منعاً باتاً البناء فوق الأراضي الزراعية.

٢- التوجه نحو البناء الطابقي المتعدد (على شكل أبراج) في المناطق السكنية التي تم بناؤها أو السماح للمواطنين بالبناء بها، وبشكل خاص في وسط قسم العقر، ووسط قسم سمد نزوى ووسط قسم سعال.

٣- التوجه نحو البناء في المنطقة الواقعة بين نزوى وبلدة فرق، حيث توجد حركة بناء نشطة، ولكن يغلب على الأبنية الطابع الخدمي والتجاري وليس الطابع السكني المناسب، ويمكن بناء أبنية برجية عالية في هذه المنطقة.

٤- التوسع المستقبلي للبناء في المنطقة الواقعة بين دوار فرق وفندق نزوى، أي زيادة الاهتمام بحي التراث الشمالي الذي يمتلك مقومات كافية للتوسع العمراني، لوجود الأراضي الواسعة والسفوح الشرقية لجبل الحوراء الكافية.

٥- التوسع بالبناء في المنطقة الواقعة بين دوار فرق والجسر الجديد الذي يقام على الطريق السريع بين مسقط وعبري.

٦- التوسع بالبناء في المنطقة الواقعة شمال حي الشريجات والممتدة حتى سفوح الجبل الأخضر.

٧- يجب أن تكون الأحياء السكنية المبنية على شكل جزر منفصلة عن بعضها بمساحات خضراء مزروعة بالأشجار الغابية والزينة والنخيل والحدائق الجميلة.

وحلاً لمشكلة إيصال المياه إلى أبنية المدينة العالية والمقترحة، فانه يمكن ضخ مياه الآبار إلى خزانات تبنى في قمم جبل الحوراء ثم تدفع بالراحة إلى الأبنية على جانبي الجبل، سواء في نزوى نفسها أم في فرق أم في حي التراث. ويمكن بناء سدود عند سفوح الجبل الأخضر ثم أخذ المياه بالراحة إلى المدينة وتوزيعها على الأبنية.

المراجع:

١- ناصر بن منصور الفارسي، نزوى عبر الأيام، معالم وأعلام، مطبعة النهضة، روي، ١٩٩٤ م.

٢- نزوى مدينة التاريخ والعلم والتراث، دار جريدة عمان، ١٩٩٤ م.

٣- الكتاب الإحصائي السنوي، مسقط، مطبعة الألوان الحديثة، ١٩٩٩ م.

٤- مسيرة الخير (المنطقة الداخلية) وزارة الإعلام، مطبعة مزون، ١٩٩٥ م.

٥- الدليل الصناعي، غرفة تجارة وصناعة عمان، دار سعد العيسى، ١٩٩٨ م.

٦- الأطلس الاجتماعي والاقتصادي، مسقط، مطبعة مزون، ١٩٩٦ م.

٧- قلعة نزوى، وزارة التراث القومي والثقافة، سلسلة دليل الزائرين.

«من العلماء والفقهاء الذين عاشوا في نزوى:

١- الشيخ البشير بن المنذر النزوي (القرن الثاني الهجري).

٢- محمد بن ابراهيم بن سليمان الكندي، وله كتاب بيان الشرع، القرن الخامس الهجري.

٣- الشيخ عبد الله بن مداد، والشيخ حبيب بن سالم امبوسعيدي (وهو الذي عقد البيعة للإمام أحمد بن سعيد، مؤسس الدولة البوسعيدية.

(المدرة عبارة عن تراب يميل لونه للخضرة يضاف للطين ثم يشوى في أفران خاصة لصناعة الطوب أو الصاروج.

(يقصد بالغيز الفرع أو الجدول الذي ينقسم إليه الفلج).

(يستخدم قصب السكر لاستخراج السكر الأحمر، الذي يستخدم في صناعة الحلوى العمانية المشهورة خليجيا).

«العظلم نبات محلي يزرع من أجل الحصول على الألوان التي تستخدم في تلوين المنسوجات وخلافها.

---

* الصور: محمد مصطفى - بدر النعماني - مجلة العيد الوطني لعام ١٩٩٤م (عام التراث العماني).



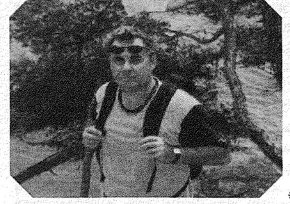
حـــوار

الشجرة الدنيويّة وشجرة المقدّس

حوار

مع الفيلسوف

روبيـــر ديمـــا:*



ترجمة: محمد المزديوي★

الشجرة كموضوع للتأويل الفلسفي

ثَرَاءُ الشّجَر كميتا-عنصر: «باشلار»

*** نُحِبُّ أن نناقش في البداية، الشّجَر والأدب. موادّ الشعريّة للشجَر التي يمكن استخدامُهَا من أجل إثارة الخلق. عنصران كبيران: الشجر كميتا-عنصر لدى «باشلار»، والشجَر والعدم لدى «بيكيت». كيف تُحَدِّدُ الشجر كميتا-عنصر؟**

** إنّ «باشلار» هو الذي قال بأنّ الشجَر هو ميتا-عنصر. بل إنه يذهب بعيداً، لأنه يُفسِّرُ بأنّ الخيال هو، نفسه، شجرة. ما الذي يعنيه «ميتا-عنصر» لدى «باشلار»؟ هذا يعني بأنّ الشجر هو عنصرٌ مُكَمِّلٌ. وشعريّةُ «باشلار» هي، في الحقيقة، جُزْءٌ من عَنَاصِرِ نشأة الكون الأربعة، أي الهواء والتراب والنّار والماء. ويَصْدُفُ أنّه توجدُ، لدى «باشلار»، كثيرٌ من الملاحظات التي تخصّ الشجَر، ولكن بِلا قَصْدٍ في إحدى الصفحات: فَمَثلاً في «الهواء والأحلام»، توجد صفحةٌ عن الخاصيّة الهوائيّة للشجَر لدى «نيتشه»؛ توجد أيضا بعضُ الملاحظات، بطبيعة الحال، في «الأرض وأوهام الإرادة» حول جذور شجرة الكَسْتَنَة، إلخ. قِيلَ إنّ «باشلار» لم يَتَنَاوَلْ أبداً، ومُجَابَهَةً، مسألةَ الشَّجَر، ولكن من خلال الشّعريّات الأربعة، وبدا لي أنه يمكن استخراج وضعيةٍ شعريّة. وفي الواقع، فإنّ الشَّجَرَ يمتلك فضيلةً «مُكَمِّلَة»-وهي كلمات «باشلار»- أي تشتَغِلُ كميتا-عنصر، بكلمة أخرى: «عنصر العناصر». فهو(أي الشجَرُ) الذي يُمْسِكُ بالعناصر الأربعة للكوسمولوجيا التقليدية: الشَّجَرُ يمسكُ بِضَوْءِ النار الشمسيّة، ويقوم بامتصاص المعادن عن طريق جُذُورٍ(تغتذي من الأرض)، يغتذي، أيضاً، من الماء، في آنٍ واحدٍ عَبْرَ الأوراق وعبر الجذور، ثمّ يلعبُ، بطبيعة الحال، دوراً مُهمّاً فيما يخصّ الهَوَاءَ بِسَبَبِ التبادلات الغازية. الشجَرُ يُمَثِّلُ، شِعْرِيّاً، عنصراً في غاية الثَّراء، بسبب كونه عنصراً «مُرَكَّبا»: إنّ هذا هو الفَرْقُ مع الهواء والتراب والماء والنار. وهو ما يمكنُ أن يُفسِّرَ في نظري لماذا نعْثُرُ، بشكلٍ مطلقٍ، على الشجَر في كل مكان في الأساطير الكبرى، سواء في العالَم الغربي أو في العالَم الشرقي.

★ قاص ومترجم يعيش في باريس

* حوارٌ مع «رُوبيرْ ديمَا» أجْرَتْهُ معه مجلّة «المَرْكب الشبَح» في عَددٍ مُكرَّس للشجرة.

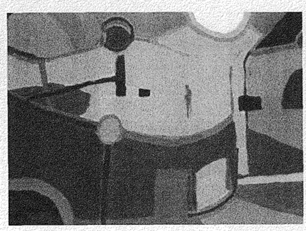
* نودّ أن نناقشَ الشجرَ تحت زاوية ما أسماه «باشلار» بـ«الخيال المادي» و«الخيال الدينامي». نعتقد أنه من الممكن أن نعْثُر في نظامه عن سبب هذه الوضعية المتميّزة للشَّجر. «باشلار» يعرّف «الخيالَ المادي» بهذا التعريف: «هو القدرة على التفكير في المادّة، والحلم بالمادّة والعيش في المادّة». وإزاء صيغة الخيال، هذه، فإنّ القيمة اللازمة للعنْصر، هو التناقض العميق والمزمن(توتّر بسيكولوجيّ، أي كما هو عليه الحال في التراجيديا، مأزق). هناك أيضاً، في «الماء والأحلام»: «مادّة لا يستطيعُ الخيالُ أن يَجْعَلَها تعيش، بصفة مُضاعفة، لا يمكن أن تلعب الدور البسيكولوجيّ للمادّة الأصليّة»، أي يتوجّبُ حُضُورُ تناقضات بسيكولوجية. يمكننا ملاحظة أن الشجرَ يُدْمِجُ، بصفة كليّة، هذه الخاصيّة، حيث إنه، ليس فقط لقاء زوجيا واحدا من العناصر، ولكن-كما قلتم- لقاءُ زوْجَيْن إثنين من العناصر: الماءُ والنارُ من جانب، والهواء والتراب من جانب آخر.الشّجرُ يمكن أن يُصبح، إذن، ميتا-عنصرا، لأن الماء والنار ليْسَا خاصيَّتيْن بسيكولوجيّتين مثل الرّغبة والخشية، ولكنها، على كل حال، عناصر يُعَالجها «باشلار»، في مكان آخر، في كلّ مؤلّفاته. ويبدو أنه باستطاعتنا امتلاك تعريف للشجر كـ«ميتا-عنصر»، مُقارنةً مع الخيال الماديّ كحُضُور لتناقضات في الشجَر.

** بلى. بل نستطيع الذّهاب إلى ما هو أبعد: أنتم تعرفون أنّ «باشلار» كان مُعارضاً جداً للصُّور-أو على الأقلّ عالجَها بدرجة قليلة جداً؛ وهذا لسبَب واضح جدا، فبالنسبة له الخاصيّة المُجرّدة للنصّ مُنشِّطة للأحلام. وبصفة مُفاجئة، اهتمّ «باشلار»، بشكل كبير بالصُّور الشعريّة أكثر ممّا اهتمّ بالصور التصويريّة(الرسميّة) أو بالنّحت. ومن جهة الخيال الدينامي، فإنّ الشجر يُمثّلُ، بالنسبة لـ«باشلار»-ولهذا السبب يقول بأنّ الخيالَ شجرة- مادّة في حركة.

* بلى، إنه القدرة على التجاوز، والتسامي وتجاوز معارَضة هذه العناصر التي تتناقضُ فيه. القدرة على تركيب هذه العناصر تشكّلُ الفضيلة المكمّلة للشجر.

** بالتحديد، إن هذا يبدو لي، بالنسبة لـ«باشلار»، سوبر-موديل شعريّ؛ وفي الأساس، إنّ ما حاولتُ أن أفعله، هو كتابةُ مقال يكْملُ الكتابات الباشلاريّة، وهو كتابةُ شعريّة الشجر، هاته، التي لم يكْتُبْها. وبطبيعة الحال، إنها عبارة فقط عن خطوط عامّة، ومثلما قلْتُم، توجد كلُّ العناصر التي تُتيحُ بناء شعريّة الشّجر، التي هي حاضرة لدى «باشلار»، ولكن فقط بصفة مقعّرة.

* كي نلخّص ما سبق إذن، يمكننا القول إن الشجرَ هو ميتا-عنصر لأنه يتجاوبُ مع معيار الخيال الماديّ، أي ما يعني حضورُ تناقضات فيه، وهذه التناقضات هي موادُ أصليّة للحلم. ثم، أيضاً، إنّ الشّجرَ هو ميتا-عنصر لأنّ يتجاوبُ، أيضاً، مع معيار الخيال الدينامي، ما يعني القدرة على تجاوُز التعارضات.



الشّجرُ والعدم: «بيكيت»

* نودّ، الآن، أن نعود إلى الشّجر وإلى العدم لدى «بيكيت». يبدو أن الشجر فَقَدَ كل فضائله ومزاياه المكمّلة، ما دام أنه يَسْتَمِدُّ الجذر في العَدَم الجديرُ بمسرح العبث. من جهة، نُلاحظُ أنّ الشّجَرة قد اندمجتْ في طُرقِ ووسائل كتابة مسرح العبث. ومن جهة أخرى، فإنّ فضيلة الشّجرِ المكمّلة لا يبتلعُها العبثيّ، في نهاية المطاف. بعض الطُرُق، الحاضرة في مسرح العبث، عموما «بيكيت» و«يونيسكو» إلخ. الوصفة الأولى: اللامَعْنَى، أي انتهاكُ مبدأ اللاتناقض(تأكيد (أ) وتأكيد نقيضه). الشجرُ، «في انتظار غودو». ص: ١٧« يمكن أن يكون ميتا». وفي ص١٣٢: «وحدها الشّجَرة تحيا». الوصفة الثانيّة: الجدالُ عبَثاً، الكلام من أجل قول لا شيء. ص٨٧: « فلاديمير -صحيحٌ أنّنا لا نَنْضبُ. إستراغون- من أجل ألا نُفكر.« إنّه الكلامُ كضجّة، الكلام الذي لا يُريدُ قول أيّ شيء. كأمثلة أخرى: ص١٧ هل هي شجرة، جَنْبَة، شُجَيْرة؟ لا يهمّ. ثم، ص٨٧: التطريز على حشرجة الأوراق. وهو ما يَفْتَرِضُ الرّيح، ولكن لا شيءَ أُشيرُ إليه. وأخيراً، الوصفة الثالثة: الشكل الدائريّ، عودة المُماثل(أو المشابه). وكمثال «الانتحار» في الفصل الأوّل (ص٢١) ثمّ في الفصل الثاني (ص١٣٢)؛ أو أيضاً (ص٩٢): حضورُ الأوراق، الذي هو علامة على الربيع، والربيع كتجدُّد وكدائرة.

غير أننا مع الشجر نجدُ عناصر لا يمكن ربطُها، على الإطلاق، بالعبث. أوّلاً، الشجر كمَعْلَم: في البداية معلم فضائيّ، لأنّ الشجرَ هو مكان الموعد(ص١٧): زمنيّ أيضاً،

لأنَّ الشجَرَ شاهِدٌ على الزَّمَنِ عَبْرَ تغيُّراته البيولوجيّة، وحُضور الأوراق (ص٩٢). توجَدُ، أيضاً، وَضْعَة الشجَر، الاسترخاء والعيون المغلقة، من أجل الإبتهال إلى الله(الطمأنينة والعموديّة من أجل التَّوَاصُل مع الإلهي). ثمَّ، أيضاً يُوجَدُ الجِنْسُ والموتُ، أي الإنتحار شنقاً وعَصْب العينين(ص٢١): هنا الأمر مقلوبٌ، لأنّه لا يتعلّق بالمُتْعَة كمَوْتٍ صغير، ولكنْ الموت من أجل الحصول على المتعة. توجد، إذن، استمراريةٌ ودوامٌ للشجَر كرَمْزٍ لِدائِرَة الحياة والموت. إننا نعتقدُ أنّنا نستطيع تفسيرَ مقاوَمَة الشجَر هذه للعَدَم عبر الفضيلة المكمِّلة، التي هي ليستْ تناقضاً: بالرغم من أنّ «بيكيت» إخْتار قَوْلَ شيءٍ ونقيضِهِ من أجل الدِّلالة على اللا-كينونة، فإن الشجَرة، عَبْرَ فضيلتِهَا المكمِّلة من تناقضات مختلفة، تتجَاوَزُ لا-كينونة العَبَث.

** أتفهَّمُ تماماً التَّأويلَ الذي أعطيتُموهُ. تأويلي، أنا، يختلف شيئاً مَا. أعتقد أنه من أجل التفكير ومن أجل تأويل «في انتظار غودو»، يجب العودة إلى التقاليد المسيحية الكبيرة للشجَر كَصُورَةٍ أُخْرَويَّة(خاصّة بعِلْم الآخرة). إنّ هذا الحضور لِشَجَرة يابسة هو الذي سيعطي للفصل الثالث بعضَ الأوراق هو حُضورٌ تهكميٌ ومُثير للقلق. وحين يُشيرُ «بيكيت» حين يُشيرُ في بداية المسرحية في «(les didascalies)»، «طريقٌ وشجَرَة»، فإنما يُشيرُ بطريقة تخطيطية إلى صورتَي الوجود البشري الاثنتين، أي التَجَذُّر-صورة المستقِرّ-، ثمَّ الطَريق، التِيه-صورة المترحِّل. أعتقد أنه توجد، هنا، رمزيّةٌ قويّة، ولكنّها رَهيبَةٌ. تشيرون أنّ «بيكيت» يذكُر، بطريقة استهزائيّة، شيئاً ما، عبر مُرُور الأوراق من الفصل الأول إلى الفصل الثاني، بأنّ الشجَرَة وحدهَا تحيَا. إننَا نستطيعُ أنْ نعارِضَ فكرة حياة الشجرة، بالقَوْل إنّ الوُجودَ البَشَريَّ نفسَهُ، ليس لَهُ أيُّ معنى. ويبدو لي أنّ ما يَضَعُهُ «بيكيت» موْضِعَ شكٍّ، هو، أساساً، إعادة إدماج خرائط وخطط وثنيّة ودائريّة للشجَرَة الكونية كمَصْدَرٍ لِحياة، والتي تعَاوِدُ، كنموذج مصغّر، وبشكل مستمرّ، دائرة العالَم. يُشكّكُ «بيكيت» في الطريقة التي تمّ فيها تحويل الشجرة في رؤية أُخروية(خاصّة بعِلْم الآخرة)، منذ شجرة الجنَّة وشجرة الحياة، حتى شجرة «كولكوتا» Golgotha الميِّتة. ولكننا، هنا، ننتظر «غودو»، ولا يوجد من خَلاص. بصيغة أخرى، يبدو لي أنّ نظرة «بيكيت» تراجيديّةٌ بالمعنى الذي تشيرُ فيه إلى طريق مسدود، أي فكرة عدم وجود حياةٍ آخرة، ولا وجود لتراسندنتالية(تعالٍ): أي أنّ كلَّ شيءٍ أُدْمِجَ، بصِفَةٍ تقليديّة- لقد ذكرناه منذ قليل-، من خِلال صورة التسامي، وصورة التعالي في الشجَر. إذاً يبدو لي، بالمقارنة مع تأويلكم، أننا نستطيع قراءة نصّ «بيكيت» بطريقة أكثر سلبيّة أيضاً. فعلى أيٍّ، إنّ «جاكوميتي» هو الذي شيَّدَ شَبَحاً صغيراً لِشجرة في أول ديكور لـ«في انتظار غودو» في سنة ١٩٥٣. وليس مُصَادفةً أن يكون، هو نفسُهُ، مَنْ وَقَعَ عليه الاختيار. إنّ هذه الشّجرة اليابسة، التي تمّ اختزالها إلى بعض الخطوط الأولى، لا يمكنها أن تُمثِّلَ، بأيِّ شكل، مَصْدَراً للتعالي (التراسندنتاليّة). إذن، فأنا أعتقدُ بأنّه إذا كانت الشَّجرَة حاضرة في المسرحية، فبشَكْلٍ كبير كنوعٍ من ثقل مُوازِن. التراجيديا هي ميكانيزم مُجمَّدٌ: فالوُجودُ البشريُّ، هنا، لا مخرَجَ لهُ، إنّهُ يُراوِحُ مكانَهُ؛ أمّا الأشجارُ فهيَ في صنف حياتها النباتيّة العبثيّة، تتَنَاسَلُ غير مُبالِيَةٍ لِمَصير البشَر.

*** إنّه ربما درسُ الزَّمنِ الذي لم يبتلعْهُ العَدَمُ على الإطلاق، ما دام أنّ الشجرَة تحيا (إنها الشيء الوحيد الذي يحيا في المسرحية)، دون الرغبة في منح معنًى وبدون البحث عن المعنى، بينما تبحث الشخصياتُ عن المعنى ولا تَجِدُهُ أبداً.**

** نعم. أنتم تعرفون نهاية «مدارات حزينة»، حين يتناولُ «ليفي ستروس» فكرة أنّ الحضارات تشبه أنواعاً من أقواس قزح، التي تنتشر وتختفي؛ وأمّا حركة الطبيعة، وتطور الأحياء فإنه يتَوَاصَلُ، باستقلالية، عن الحضارات. إن «ليفي ستروس» ينْظُر إلى إمكانية اختفاء كليٍّ وشامل للحضارة البشريّة. يمكننا القولُ إنّهُ قبل ظُهورِ الكائنات البشرية، كانت هناك دوراتٌ نباتيّة موجودة، في الوقت الذي لم يكن يوجد فيه أيُّ وعْيٍ، لا منْ أجْل التفكير فيها ولا من أجل تمثيلها ولا من أجل تأويلها. إنّ ما يستطيعُ «بيكيت» أن يتناوله، بنفس الطريقة، هُوَ إختفاءُ النوع البشري أو تفاهَة النوع البشريّ، وهذا في نظر وجود الأشجار. ويمكننا أن نضيف شيئاً، وهو أنه ما يزيد على قرن، أي في سنوات ١٨٥٠، اكتشافيّون غامَرُوا بعيداً، في «(les Rocheuses)» ثمّ حتى إلى شاطئ كاليفورنيا، وسيكتشفون الكائنات الحيّة الأقدم والأكثر ضخامة، أي أشجار «السّكُويَة» (جنس أشجار من فصيلة الصنوبريّات). ومن المهمّ أن نرى حُضورات حيّة تتجاوز من بعيد الوجود الفرديّ، ويمكن أن نتحدث عن حضور جماعيّ، وعن رجال. إنّ أشجار «الجنكو» «(le ginkgo-biloba)» (شجرة المعبد، وهي أشجار ضخمة ذات أوراق مروحية الشكل) التي هي شجَرة مصدرها من du Dévonien (مقاطعة في جنوب بريطانيا) أي ٣٥٠ مليون سنة، وهي فترة لم تكن توجد فيها حياة بشريّة. إذاً، ربّما، يوجد ما يلي: هذه الفكرة عن حركةٍ للقوى الطبيعيّة محرومةٍ من المعنى ومستقلّة وغير مبالية لمصير البشَر.

*** أي أنه توجد، لدى «بيكيت» سُخريَة في نسب لدوَال الشجرة التي هي ليست في حاجة إليها، في الوقت الذي نحتاج، نحن، إليها.**

يمكننا القولُ إنّهُ قبل ظُهورِ الكائنات البشرية، كانت هناك دورات نباتيّة موجودة، في الوقت الذي لم يكن يوجد فيه أيُّ وَعْيٍ، لا منْ أجْل التفكير فيها ولا من أجل تمثيلها ولا من أجل تأويلها.

** بطبيعة الحال. وهو يُشبِهُ، شيْئاً مَا، ما يقوله «بيريك» Perec في «الرجل الذي ينام»، حينما يقول: «تتخيَّلُ شجرةً، تتحدث مع هذه الشجرة، وتستطيع أن تبادلَ مع كلبٍ الشجرة لامُبالية، لا تجيبُك». وبطريقة فيها بعضُ جفاء، يُكسِّر «بيريك» كلَّ هذا التقليد الغنائيِّ الذي يتعلق، في آن واحد، في استيعاب الأشجار وفي منْحِها هذا المعنى المقدَّس: وأعتقدُ أن استخدام الشجر، في يباسها، في «في انتظار غودو» يصْدُرُ عن نفس التكتيك تماماً.

الشجَرةُ والسِّياسَةُ

*** نَـوَدُّ، الآن، مواصلة الحديث حول البُعْد السياسيِّ لعملكم، لأنكم تناولتم، أيضا، هذا الجانب من خلال دراسة العلاقة بين رمز الشَّجَر والتفكير السياسيِّ، الأدب السياسيِّ والدعاية(البروباجاندا) السياسيّة، إلخ. في مقالكم حول «رَسْمُ الشَّجَر كمَنَاعَة من السياسة الألمانية»، اسْتطَعْتَ أن تبيِّنَ أنه بالنسبة لبَعْض المفكِّرين الألمان، وخصوصاً مفكِّري الرومانطيقيّة، يُوجَد تماهٍ للشعب الألماني ولألمانيا مع الغابات. ولكن بَدَا لنا أنه في كلِّ هذه الرموز كان يوجد تناقض(وجدانيّ) كبير جدًا.**

** إنّ هذه الرُّموز يمكنها أن تأخذ أبعاداً تبدو لنا، اليوم، رجعيّةً أو ثوريّة، مثلما كان عليه الحال زمن الحركات القومية الفرنسية، الألمانية أو الروسيّة في القرن التاسع عشر، حين أعادت استخدام ثيمة(موضوع) الجذر، كي تبرر نفسها، من الناحية الوجودية والطبيعية. غير أن شجرة الحريّة، عكس ذلك، كان يُمكنها أن تكون نوعاً من رمز ثوريّ، ستحاولُ الكنيسة في القرن التاسع عشر، جاهدة، على اقتلاعه لتَضع مكانه الصليبَ المسيحيّ.

وكذلك لدى كا يوجد «هيغو» Hugo، تناقضٌ بين غابات «لافوندي» Vendée حيث تأوي ردّةُ فعْل سنة ١٧٩٣ وفي الاحتفال بغرس شجرة بلوط أُطْلِقَ عليها اسمُ «الولايات المتّحدة الأوروبية». في كتابكم نجدُ صياغات مختلفة جدًا. ص١٣٥ من «كتاب الشجرة»، تقولون ما يلي: «إنّ الشجر مُتعلِّقٌ بأرستقراطية العالم النباتي». في صفحة ١٣٩ وما يليها، على النقيض، تنهمكون في نقدٍ لـ«دولوز»، وفكْرَتِه عن الشجر كبُنْيَةٍ هرميّة. ص. ١٤٠، تذكرُ بأنه، بالنسبة لـ«كانط»، يوجد، بصفة حقيقيّة، تشابُه مُضِيءٌ بين اشتغال الشَّجر واشتغال الجمهورية، ما دام أنّه في العالم النباتيّ، كُلُّ جزءٍ رهنٌ بقِسْمٍ آخر، مع امتلاكه المقاومة والقدرة على العيش لوحده. وهكذا نَجِدُ أنفسَنَا إزاء رُموز متغيِّرة ومتناقضة انطلاقاً من نفس الحقيقة. ص٤٣، تقولون: «رمزية الشجر تتأبَّدُ كما لو أنها مُندرجةٌ منذ البداية وإلى الأبد في مسلسل تخييليّ.» غير أنك تتقدَّم بفِكْرةٍ رمزيّةٍ مُثْبَتَة في المخيال

إنّ الشجَرة تبدو لي الرَّمْزَ، بامتيَاز. لقد بيَّنْتُ، في آن واحد، أنّ الشجَرَة تسمحُ بترْميز سجلاّت مقدّسَة من كلّ صنف

البشري بطريقة نهائية، مع الإلحاح(في صفحة ١٣٩) على المرونة الرمزية الخارقة للعادة لصُورة الشَّجَر في المخْيَال الغربي. هل يمكنك أن تُضيئَنَا في خضمّ هذه الوُفْرَة من التصوُّرات، أي هل تعتقدون أنّ الشجَر يُحيل، بطبيعته، إلى نِظام سياسيّ مُحَدَّد، والتي يكون(الشجر)، بصِيغةٍ مَا، وبشكل طبيعيّ الرَّمْزَ، بلْه الموديل، أو أنكم تعتقدون، على العكس، أنّ (عمل) الترميز ليس إلا عَمَلاً إنْسَانياً، وبأنّ الإنسان هو الذي يأتي لإلصاقِ خَيَالِه على البنيات التي يستطيعُ رُؤْيَتَهَا في الطبيعة.

** فلْنَتَنَاولْ الأشياء بطريقةٍ نظريّةٍ شيئاً مَا. النقطة الأولى، أعتقد أنّ ما يُمَيِّزُ رَمْزاً مَا، هو تَعَدُّدُ المعاني. أي الفكرة التي تقول إنّه انطلاقاً من شعارٍ ماديّ، فإننا نستطيعُ اجتياز سِجِلٍّ بكامِلِه من المعنى، رؤية قوْسٍ من المعنى بكامله، التي يمكن أن تنطلق من «قيمة»، والوصول إلى «قيمَتِهَا» المتعارضَة. النقطة الثانيّة، فيمَا يخصّ الشجر، فإنّ الشجَرة تبدو لي الرَّمْزَ، بامْتِيَازٍ. لقد بيَّنْتُ، في آنٍ واحدٍ، أنّ الشجَرة ستسمحُ بتَرْميزِ سجلاّت مقدَّسَة من كلّ صنف، في المسيحيّة، كما في الديانات الوثنيّة؛ وتسمح(الشجرة) أيضاً بترميز عناصر دنيويّة، وعلى الخصوص عِرْق(ج عروق) سياسيّ بأكمله، سواء كان أرستقراطياً ومن اليمين، أم جمهورياً ومن اليسار. كلّ هذا من أجل إعطاء مِثَالٍ عن الشجرة، كمثَال عن هذا التناقض. والآن، وبصفة أدقّ، فيما يخصّ سؤال الترميز السياسيّ، فحين يُقالُ إنّ الشجَرَة هي مَلِكُ النباتات، فبكلِّ بَسَاطة لأنّ عُلَمَاء النَّبَات، ومن وجهة نَظَر طول العمر، يُلاحظون أنّها تَتَغَلَّبُ على النبتة التي ستُكْمِلُ دورةً سنوية. بينما الشجَرة تعيش ثلاثين، خمسين، مائة سنة، واليومَ نعرفُ أنّها تعيش آلافاً من السنين. هذا هو السببُ الأوَّلُ. ثانياً، يقال بأنّ الشجرة هي مَلِكُ النباتات لأنّ القِسْمَ الخشبيّ يجعلها تَبْلُغُ، أحياناً، أبعاداً هائِلَةً، والتي تتجاوز، عن بعيد، مجموعَ باقي النباتات والطحالب والأعشاب والأدغال. وهذا ما جعلها (أي الشجرة) تُنْعَتُ، في كثير من الأحيان، بـ«مَلِك النباتات». وهذا يُفسِّرُ لماذا قدَّمت الأشجارُ، في التقاليد المَلَكيّة، علامة تأبيد وتخليد السُّلاَلَة المَلَكيّة–كان يتمّ استخدامُها لإرساء جينيالوجيات وتبرير انتقال السلطة إلى الابن الأكبر. كان يوجد، إذن، استخدامٌ سياسيٌّ واضحٌ جدًا، حتى ولو أنه كان من أجل انتقال السلطة عبر ميراث العَرْش. ثم تلعب الأشجارُ، من جهة أخرى، دوراً كبيراً في العالم الأرستقراطي، لأنه كما تعرفون، كانت، في نفس الوقت، عناصر مُواتية للحرب، وكذلك، كانت ذُخْراً طبيعياً يسمح بالصيد الذي كان يُسْتَثْنَى منه القرويُّون والأقنان. يجب أن نَعْرِفُ، مثلاً، أنه حين أقدمت الثورة الفرنسيّة في سنة ١٧٩٠، على إلْغاء «مديرية المياه والغابات»، فإنّ هذا القرار سَيَبْدُو نوعاً من انتقام رائع للشَّعْب. وعلى أيٍّ، فأنا أعتقد

أننا حين نُفكِّر في لوائح «الصيد البرّي والبحري» فإنّ هذه الفكرة تحافظ على حالها (وهي) «إن لَنا، أيْضاً، الحقَّ في الصيد». إنّ ما كان ممنوعاً على الشعب، والذي كان حكْراً على الأرستقراطية، والطبقات السائدة أثناء قرون عديدة، بل منذ آلاف السنين،سيتسنّى تَعْميمُهُ، بطريقة عامة، على مختلف شرائح الشعب. إذاً، فقد كانت الشجرَةُ رَمْزاً ملكياً هاماً جداً. هذا فيما يخصّ التّقليد الكلاسيكي.

لقد ذكرتَ بأبحاث الرومانطيقيين. إنّ أبحاثَ الإخوان «شليجيل» Schlegel و«بوب» Bopp في بداية القرن التاسع عشر سَيُبْرِزون أنّه تُوجد حضارةٌ أوروبيّة قديمةٌ تتَعارَضُ مع حضَاراتٍ سامية ستُصْبِحُ، في التأويل السياسيّ، «حضاراتٍ دُنْيا»، والتي ستتعرّض، لاحِقاً لِحَرْبٍ من قِبَل الأيديولوجية النازيّة. بدأت هذه الحركة في الثُّلث الأول من القرن التاسع عشر. وفي هذا الصدد، فإنّ أعمال «دارْوين» Darwin وَصَلَتْ، ووَجَدْنا فيها بأنّ فكرة تقول بأنه كما توجد قرابَة قديمة للأحياء، فإنه توجد قرابة قديمة للشعوب، وربما توجد قرابة قديمة للأعْراق حول الحضارة الهندو-أوروبية، حول «العِرْق» الآري». وانطلاقاً من هذه اللحظة، فإنه ستكون لنا عَلاقةٌ مع نفس الترميز الرجعيّ، ولكن وِفْقَ سجلّ آخر. علينا ألاّ ننسى أننا كنّا في عصر إيجابيّ، عصر تطوُّر علوم الطبيعة، وعصر ظهور علوم جديدة، وعلى الخصوص هذه اللسانيات التاريخية، والتي بواسطتها سيقوم «سوسير» Saussure بإحداث قطيعة نهائية. وفجأةً، ومن خلال أعمال «شليشير» Schleicher و«ميلر» Muller، وآخرين، ستنبثق، عن طريق اللّغات، فكرةُ التراب الوطني، والإرْث الوطني، أي انبثاقُ تقاليدَ ستجِدُ، في هذه الفترة، ضمانة(كفالة) علميّةً. نعتقد أننا عثَرْنا على جُذورِ الأمم، وعلى الخصوص، أمماً «وُجِدتْ لتُهيْمن». أعتقد أن هذه الأعمال، التي تذرّعتْ بالحضارة الهندو-أوروبيّة، كانت مهمّة جدا، لأنّها أتاحت ظهُور أركيولوجيا التصوّر الإستيتيقي(الجمالي)- التي نجِدُها، بطبيعة الحال، لدى «تين» Taine (بأعماله حول «شوبنهاور» Schopenhauer وحول «لافونتين» La Fontaine)- الذي سيكشف كيف يمكن ترسيخ القومية عبر مُقاربة علميّة للأصول. لدينا، إذاً، مجموعُ الصُّور التي ستُعْطِي خزّان مجَازات «الحركة الفرنسيّة» Action Française، والتي سنجِدُها، بالتّأكيد، لدى «باريس» Barrès، ولدى «تين» -Taine الذي يُعْتبَرُ فيلسوفَ التُّراب الوطنيّ- ثمّ، بطريقةٍ أكثر أهميّة، في خُطب «بيتان»(الماريشال) Pétain في سنة ١٩٤١-١٩٤٢، وقد غذّتها أفكار إعادة تجذير، وفكرة استعادة التراب الفرنسيّ، والسماح، في حقيقة الأمر، بقوّة، لِلعِرْق الفرنسي لاستعادة الجذور، بقوة، والانطلاق من جديد. وبطبيعة الحال توجد، في الضفة الأخرى من نهر «الرين» Rhin، أعمال الرومانطقيين الألمان حتّى الأيديولوجيين النازيين، والذين سيقومون، بطبيعة الحال، بتحوير معنى هذه الأعمال: ولكن ننتقل من التراب ومن الجذور إلى نفس المشكل، أي إلى «بلوت أوند بودين» :Blut und Boden نعثر على التراب، «بودين»Bode والجذور والنّسْغ، هو «بلوت» Blut الدمّ. ننتقل إلى سجلّ أكثر حيوانيّة، ولكنه نفس الشيء.

في ظلّ حكم الإمبراطورية الثانية في فرنسا (١٨٥٠-١٨٧٠)، سَنَجِدُ مهندساً لِلْجُسُور والطرقات، «أَدُولْف ألْفَانْد» Adolphe Alfand، والذي كان مُساعِداً للبارون «هُوسْمَان» Haussmann، والذي نظّم غابة «بولوني» Boulogne في غرب باريس، وغابة «فانسين» Vincennes في شرْق باريس، و«بارك مونتسوري» Parc de Montsouris في جنوب العاصمة و«بَارْك دي بوت-شومونت» Parc des Buttes-Chaumont في شمالها. لقد كانت تتملّكُ، هؤلاء الناس، فكرةُ أن تنظيمَ فضَاء التّواصُل وفضاء توليد وبعث جديدين الأشجار في المدينة، هي امتلاكُ السُّلط. ويمكن القول إنه، لاحقاً، وبعد بعض الزمن، لقِيَ الخطاب، في ألمانيا، الصّدَى، فالأيديولوجيون النازيّون سيقومون بتحقيق مشروع مجنون، كليّة، وهو إستئصَالُهُمْ من حدائق المُدُن الكبرى الألمانية، كلَّ الأشجار التي هي ليست ألمانيةً، وتمّ الاحتفاظ، فقط، بصنَوْبَريّات، ولكن لم يبْقَ كثيرُ شيْءٍ. ووصل الأمرُ إلى أنه تُوجَدُ غابةُ راتِنجيّات في منطقة «بافيير» Bavière، والتي عثَرتُ على صورة لها من غير أن أحْصُلَ على معلومات إضافية، حيث تمّ غَرْسُ أرْزيّات، حسب صورة الصليب المعقوف؛ وفي الخريف إذاً، يمكن رؤية الصليب المعقوف، من الطائرة، لونٌ كستنائيٌّ على أرضية الصَّنَوْبريّات الخضْراء الباهتة. فكما تتمُّ الرغبة في المحافظة على نقاء «العِرْق الآري»، فكذلك تتمُّ الرَّغْبةُ في المحافظة على نقاء «الأشجار الجِرْمانيّة».

لقد انطلقْنا من يمين القوس، وإذا ما اتّجهْنا صوب اليسار، فيَجِبُ أنْ نَعْرِفَ أنّهُ ما زالتْ توجَدُ، أيضاً، تقاليدُ جمهوريّةٌ للشجرة. ينْضافُ إلى تقاليد «أشجار» مايو، تقليدٌ وثنيٌّ يحتفل بمقْدَم الرّبيع. وبسرعة، تلقّفَ الجمهوريون إمكانيّة ترميزٍ رائع، يمكن أن يسمح بتجْذير فتُوحات الثورة، أي بإعطائها عُمْراً طويلاً وبمحْوِ فعْل القطيعة، ويُعيد الاتصال مع نوع من البُعْد الشّعبي والكونيّ. من الأكيد أنّ هذا التنظيم للرمزيّة الجمهورية ولليسار، كما سبق لكم أن قلْتُمْ، سنجِدُهُ لدى «هيغو» Hugo في سنة ١٨٤٨، وكذلك في هذا النصّ الكبير في سنة ١٨٧٠ عن غرْس شجرة من أجل الاحتفال بالولايات المتحدة الأوروبيّة. وما زلْنا نجدُهُ إلى حدّ اليوم، فإنجاز «الميريديان الأخضر» la Méridienne verte لـ«شيميتوف» Chemetov هو في يتموقع في خطّ مستقيم للاحتفال الجمهوري والثوريّ بالشجرة.

• ألا يكون ما يَجمعُ، تحديداً، بين الدلالات المختلفة وبين الرموز السيَاسية، هو فكرة الاستمرارية، هو فكرة ما يُتيحُ المُواصَلَة؟

** في الحقيقة، نعم. ستكونُ فكرةُ استمراريةٍ، وقرابة وطُول عُمْر،

أي ما يعني فكرة إرث، فثمّة شيءٌ ما يتمّ إيصالُهُ، والشجَرَةُ تُشيرُ إلى هذا الإيصال وطول العُمْر، بطريقة ماديّة ونباتيّة.

شَجَرَةُ المُقدَّس وشَجَرَةُ الدنيوي

❖ نودّ، الآن، أن نتحدث عن الشجرة كرَمْزٍ للمقدّس وللدنيوي. ففي الحقيقة، توجد من جهة، عبادة الشجَرَة في كلّ الميثولوجيّات، ومن جهة أخرى، يوجد استخدامُها البراغماتي(النفعي). نفكر في «روني جيرارد» :لِفْداء جَمْزٍ ألا توجد بالنسبة للشجرة، كما هو موجودٌ لِكَبْش الفداء، نفسُ الظاهرة، أي عبادة ثمّ تضحية بالشيء الذي نحبُّ؟

❖❖ أعتقد أن البُعْد المقدّس هو الأوّلُ، وهو أنه لا يُوجَدُ تناقضٌ في البداية. أعتقدُ أنّه في كلّ الميثولوجيات الوثنيّة (ويكفي أن نحيل إلى أعمال «إلياد» Eliade و«فرازر» Frazer) توجد مكانةٌ مهمةٌ جدا للشجرة. ولسببٍ واضحٍ جدا، وهو أنّ الشجَرة، في دَوْرتِها الكونيّة (من الكوسموس)، تمثّلُ نموذجا مُصغراً لِحركَة الكوسموس، صورة تكرار الموت في الحياة والحياة في الموت. لقد كانت التَّمظْهُر النباتيَّ الكامل. السببُ الثاني، أعتقد أنه الشكل المورفولوجي للشجرة: فالشجرة المرتبة في طبقات، هي نوع من قنال توصيل بين قوى السماء ثمَّ القوى الباطنيّة. أنا أُلِحُّ كثيراً على هذه الخاصيات الماديّة التي تفسّر الاستقبال الرمزي العظيم للشجرة، أي لماذا رغبت الشجرة في تعدّديّة تصوّراتٍ رمزيّة مقدّسة. وفيما يخصّ التمثيل الدنيوي، فأنا أعتقد أنه جاء متأخراً جداً.

❖ غير أنّ أحدهُما، وكما يرى «روني جيرارد»، لا يسير بمعْزِل عن الآخر.

❖❖ نعم، ولكن توجد صورةُ التضحية، فنحن لا نُضحّي بالشجرة. بل على العكس، ففي التقاليد الرومانية مثلاً، نزْرعُ شجرةً في اللحظة التي يولد فيها ابن لأسْرةٍ أرستقراطية كبيرة. وسوف لن تجد هذا البُعْد للتضحيَة الحيّة، والتي نضعُ عليها كُلَّ أوْزارِ جُمهورٍ ما. في كتابي، أُفسّرُ كيف أنه يوجد سببٌ نفعيٌّ سَيلْعَبُ دوْره، وهو ما يجعلنا نستنزفُ الغاباتِ مُبكّراً، منذ القِدَم. إنّ مُشْكِل مجاعة الغابات وُجِد، بشكْلٍ مُبكرٍ جداً، ففي الواقع، ظلّ الخشبُ، إلى حدود القرن التاسع عشر، المادّةَ الرئيسيّة؛ وحتّى في وقت لاحق، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كنّا نعتقد في أهمية الحديد في المعمار وفي المناجِم ولكن التفكير في أنّه من أجل توسيع شبكة السكك الحديديّة، [29] يتوجّبُ إيجاد عوارِض من الخشب، ومن أجل تلبيس المناجم بالخشب، يتوجّب الحطبُ. إذاً، فاستخدام الأشجار سَيتواصلُ، ليس كَمادّةٍ طاقويّة (الطاقة)، ولكن كـ«تدعيم» لِحضارة الحديد. والبُعْدُ الدنيويُّ لم يتمّ التفكيرُ فيه إلاّ بطريقة نفعيّة. إنّ ما أجِدُهُ خارقاً للعادة هو أنّ عقلانيّةَ نِهايةِ القرن التاسع عشر سَتُتيحُ إكْتِشافَ خاصيّات جديدة للأشجار. وأنا، اليوم، مُفْتَتِنٌ، بشكل كامل، ببعض الاكتشافات، فمَثلاً، مجموعة باحثين اكتشفوا، منذ سَنتَيْن، حَركَةَ تمدّد وتوسّع تُرافِقُ دورة المدِّ والجزْر بسبب حَجْم الماء المتوفّر في جذع الشجرة: ففي أقصى المدِّ تتمدّدُ الشَّجرةُ وبالتالي يَنْخَفِضُ مقدارُ الماء، وفي أدْنى الجزْر، تَتوسّع قاعدتُها. إنّ الشجرة تُرافِقُ حَركَة المدّ والجزر. لقد كان الفلاّحون يعرفون هذا، منذ زمان، ولكن لا أحد كان يُصدِّقُهُمْ. وحالياً، استطاعَ البَاحِثُون في أوروبا إثباتَ هذه الحركة، بطريقةٍ دقيقةٍ جداً. وكذلك، إكتشَفَ «فرنسيس هالي» Francis Hallé، وهو متخصّصٌ كبير في الأشجار، أنه تحت تأثير ضوء الشمس القويّ جداً تحت المناطق المدارية، تَتَولّدُ ردّاتُ فِعْلٍ كيماويّةٍ مجهولة. إنّ الجُزَيْئات المتولّدة من ردّات الفِعْل هذه، يمكن أن تعود بِنَفْعٍ كبير وضخم على البشريّة. ويبدو أنّ العقلانيّة، والعلم المُعاصِر، يتيح اكتشافَ خاصيّات لم يكن أُناسُ القرن الثامن عشر أو في القرن التاسع عَشَر يملكون عنها أدنى فكرة. ربّما يوجد، في الحقيقة، سِحْرُ الأشجار كما لا يمكن أن نتصوَّر. لقد تجاهلت النظرةُ العقلانيّةُ، لدى الدُّنْيوِيّين، كثيراً، هذه الكائنات مُقارَنَةً مع الحيوانات، وهذا لأسبابٍ يمكن تفسيرُها بسهولة: فقد بدا أنّ الحيوانات أكثرُ قُرْباً من البشر، فحينَ نَشُقُّ جَسداً حيوانيّاً، فإنّنا نستطيعُ أن نَقْطَع هذه الأعضاء، وانطلاقاً من هذه الأعضاء، يُمْكِنُنَا أن نُماثِلَ ونُناسِبَ وَظائِفَ، إلخ. إنّ تعْضيَةَ الشَّجَرَة أكثرُ تعقيداً ودقّة من تعضيَة الحيوانات. يُمْكِنُنِي القولُ بأنّه إذا لم تكن الحيواناتُ أكثر لمعاناً، من الناحية الكيميائية، فإنّ الأجسامَ النباتيّة برّاقةٌ، بطريقة خارقة للعادة.

❖ نريدُ أنْ نعُودَ إلى الشجرة كمِحْوَرٍ للعالَم. بَدَا لَنا أنه من أجل أن نَنْظُر إلى الشجرة على أنها مِحْوَر العالَم، فيجب في الأصل توافُرُ رؤية للعالم كشَيْءٍ صلبٍ. وعلى العكس، إذا كانت لدينا نظرةٌ للعالم كوَهْم، كما هو الشأن في الفلسفة الهنديّة، فإنّ محور العالم لن يكون هو الشجَرَة، ولكنْ القَبُ (وهو ثقب في وسط البكرة) الفارغ للعجلة. يمكن أن يُنْظَرَ إلى الشجَرة كمحْوَر للعالم، ولكن، فقط، في حالة ما إذا كانت تتَوافرُ على فرضيّة أنطولوجيّة أو دينيّة حول ثبات وتماسُك الكائن. في الديانات التي يتوافرُ فيها الواقعُ على صلابة وتماسك، فإنّ الشّجَرَة الصُّلْبَة مع جِذْعِها تُمثّلُ مَرْكَزَ العالَم؛ ولكن في الديانات الشرقيّة، حيثُ المبدأ الأساسيّ والسّامي هو الوعي الصافيّ، الفراغ، فإنّ الشجَرَة كرَمْزٍ لِمحْوَر العالم تختفي. إنّ النَظْرَة إلى الشَّجرة كمحْوَرٍ للعالم تَتطلّبُ، بإلحاح، رؤية خاصّة ومتميّزة، ويتعلق الأمر، في هذه الحالة، بالرؤية الغربيّة.

❖❖ بلى، ولكننا نستطيع القول إنّ قلْبَ (لبّ) الشجرة هو ما هو مَيِّتٌ- إنّهُ الجِلْب (خشب القلب الصُّلْب في ساق الشجَرَة)-

والحياة، مَا هُوَ موجودٌ في المحيط، ما دام أن الطَّبَقَةَ الحيَّةَ هي ما يُوجَدُ بين الحطَبِ والقِشْرَة (طبقة من القلْب ومن النَّجَب). وهو السَّبَبُ الذي مِنْ أَجْلِه تُوجَدُ أشجارٌ قديمةُ العهد ما زال نِطاقُهَا حيًا. وهو ما يُؤكِّدُ، إذن، بطريقةٍ مَا، هذه الرؤية.

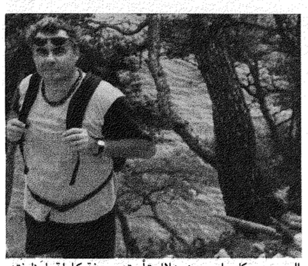
الشَّجَرَةُ كنموذج علميّ وفلسفيّ

• أنتم تقترحون أنّ الشجرَة هي مُودِيلٌ للتَّفْكِير. ألَمْ تُشَكِّلْ، أحياناً، عقبةً إبستيمولوجية (معرفية) بالنسبة للعِلْم؟ يتركّز تفكيرُنا، بشكل خاصّ، لِمَقْطع لـ«كنْكويلهم» مؤدّاهُ الذي يَشْرَحُ أنّ الرّيَّ يمكن أن يكون قدْ تسبَّبَ في الإضرار بالدراسات حول الدورة الدمويّة ، وبأنه بعد اكتشاف إشتغالها (الدورة الدموية)، انْقَلَبَ الموديلُ، فأصبحت الدورةُ الدمويّةُ موديلاً لدراسة الشجَرَة. إن موديلَ الشَّجَرَة كان يمكن أن يكون، إذن، عائقاً إبستيمولوجيا (معرفيا). كيف يمكن تفسيرُ الرّابط بين الشَّجَرَة والتفكير العقلانيّ؟

** ليست الشجرة هي العائقُ الإبستيمولوجيّ. إنّ الريَّ، الذي كان تقنيةً قديمة جدا في الحدائق، هو الذي شكّل عائقا. ومن أجل إكتشاف دورة الدمّ، تَوَجَّبَ فَهْمُ أنّ منسوبَ الماء السَّائل الذي نستعيدُهُ في بَاسِينَة ماء، هو نفسهُ الذي نستعيدُهُ في منبع، وأنه لا يضيعُ كما هو الحالُ في الريّ. إن النموذج الجيّد كان، بالأحْرَى، هو نموذجُ المنبع، حيث تتمّ استعادةُ الماء في بَاسينة وتتمّ إعادة دورانه وتوزيعه بطريقةٍ تكرارية. ودائما، نفس منسوب الماء هو الذي يدُورُ في داخل أوعية الجسم البشريّ.

إنّ الرابط بين الشجَرَة والتفكير العقلانيّ، هو أنّ الشجرة، حينما تكون مُجرَّدَة، هي نموذج تجزئة الجزء. ومع شَجَرَة «بُورْفير» Porphyre، نَنْتَقِلُ من الصنف الأكثر عموما، الذي هو صنفٌ جوهري، إلى الفرد البشريّ. يُوجد، هنا، تنظيمٌ منهجيّ مجرَّدٌ شيئاً مَا، ولكنّهُ يُنَاسِبُ نِظَامَ عالم الإغريق الجامد. «أرسطو» مُلاحظٌ دقيقٌ للحيوانات، و«ثيوفراست» Théophraste مُلاحظ دقيقٌ للنباتات، فهُمَا يُحَاوِلان توحيدَ ملاحظات إمبريقية، والتي هي سديدةٌ، في الغالب، ثمّ تصريفَ تصَوُّر تراتبيّ للعالَم، من خلال ميكانيزم القياس الذي غالباً ما يلْعَبُ عليهما. في كتابه «منطق الحي» الصادر سنة ١٩٧٠، يفسّر «فْرانْسوا جاكوب» François Jacob كيف أنّ «لامَارك» Lamarck رأى أنه يتوجَّبُ تدوين الجدول التراتبي لترتيب الكائنات الحيّة في هذا المدّ الزمنيّ. والصورة الفضلى من أجل الاقتراب من الفيض الزمنيّ، هي صورة الشجَرة. وبطريقة مفاجئة، تنتقل الشجرة من صورة تصنيفيّة جامدة، وتصبح صورة متعلّقة نشوء النوع وتطوره، صورة ديناميّة، تتيح التفكير في القرَابات، أي تَصْعَدُ من غصن إلى غصن، ومن نوع إلى نوع، حتّى تصِلَ إلى جَدٍّ مشترك. إن النَّجاح الكبير للصورة المتعلّقة بنشوء النوع، هو الذي نَجِدُهُ، إذن، في الفلسفة النباتية لدى «لامارك»، والذي سيستخدمُهُ «داروين» بشكل رائع. أُذكِّرُ، بهذا الصدد، أنه لا توجد سوى صورة واحدة للشجرة عند «داروين»، وقد علّق عليها، دون توقف، في «كتاب حول أصل الأنواع» ١٨٩٥. إنّ هذه الصُّورَة تتحدَّثُ من تلقاء نفْسِهَا كثيراً، ومُقْنِعَة جداً، بحيث إنها ستعرف نجاحاً ضخماً. ونحن اليوم بصدد تصحيحها، لكوْننا نعتقد أنه توجد، في الأساس، طبقاتٌ عديدةٌ. وسيتوجّب، بالأحْرَى، أن نؤسس الشبكة المتعلّقة بنشوء النوع، من جانب الدَّغل بدل الشجَرة.

• يمكننا أن نلخّصَ إشكالية عملكم من خلال السؤال الموجود في الصفحة ١١، «ماذا تستطيع الفلسفةُ أن تعطينا فيما يخصّ التفكير في الشجرة؟» لأنّه يتوجَّبُ على الفلسفة أن تفكّر في الشجرة، كما تكتبون في الصفحة ٩: «لقد حاولتُ أنْ أُبيِّنَ أنّ الشجَرة تحتاج إلى أن تصبح موضوعا للفلسفة، التي هي مليئةٌ بكتُب تتحدث عن الأهواء، ولكنها (أي الفلسفة) لا تتحدث إلا قليلا عن الشجرة.» الشجرة تستحقّ في منظوركمْ وضعيّةَ موضوع للفلسفة لأنه باعتبارها، «رَمْزاً بامتياز» تتيحُ التّفكيرَ في الفلسفة، قبل أن تسْمَحَ هذه الأخيرة بالتفكير حول الشجرة. وحسب رأيكم، فإنه ربما لم توجد بداية للتفكير في الفلسفة بدون الشجَرَة، لأنكم تتساءلون وتسألون قرّاءَكمْ، حول ما «إذا كانت الشَّجَرَة، التي هي أكثرُ من كونها رمزا بين رُموزٍ أخرى، رمْزاً بامتياز، موديلاً لكلّ الرموز.» (ص١٧). إنكم تذهبون إلى حدّ جَعْل الشَّجَرة مَصْدَر المعرفة والتفكير، بلْه كلّ ثقافة بشريّة (على الأقلّ في بعض صياغاتكم). تقولون ما يلي: «إن الميثولوجيا والثيولوجيا وعلم العرْفان وعلم السياسة والإستيتيقا، تجدُ نفسَهَا في علم الشجَر.» أو أيضا: «إنّ معرفةَ الشَّجَرَة هي جذْرُ شَجَرَةِ المعرفة، كما أنها جذرُ كلّ ثقافة، عموما» (ص١١). الشجَرَةُ تحتلُّ، إذاً، «المكانة المركزيّة، والتي انطلاقاً منها تنْتَظمُ وتأْخُذُ معنى.» في الثقافة الغربية (نفس الصفحة). ونفسُ الشَّيْء يَنطبقُ على الخيال، كما هو الحالُ حين تكتبون، في صفحة ١٥٢، بأنه إذا كانت الشجَرَةُ قد أرّقتْ، دائماً، خيالَ الرجال، فلأنّها: «حوَتْ خصَائصَ رائعة، والتي لا تستطيعُ الأساطيرُ والرموز سوى أن تلمّح إليها بصفة سريّة.»، وبما فيها حتى العلم، كما هو الحالُ حينما يبدو أنكم تجعلون من الشجرة المصدرَ الحقيقيَّ للثورات البيولوجية في بداية القرن التاسع عشر. تقولون في صفحة ١٠٨: «إنّ الشجرة أحدثتْ نمطاً جديدا من المعرفة، مُقَارَبَةً جديدة للحيّ(الكائن)، الذي يُمكن



اعتباره، من الآن فصاعداً، كلاً مُركَباً منْ عَناصِرَ مرتبطة بعضها البعض.» فهل تعتقدون، حقيقةً، بأنه يتوجَّبُ أن نَخُصَّ الشجرة أكثرَ من دور رمزيّ (دور للرمز) من أجل التفكير وأكثر من دورِ موضوعٍ للمعرفة، ونجعل منها، هكذا، نوعاً من مبدأ أوّلٍ جديدٍ؟ وإذا كان الحال، كما تقولون، فكيف تستطيعون الدفاعَ عن هذا الموقف المرْبك؟ بصيغة أخرى، ألا تعتقدون أنه، من فرط الرغبة في محاربة مَرْكَزِيَّةِ الإنسان، يمكنكم السقوط في مبالغة عكسية بمَنْحِنا للشجرةِ ما هو نِتَاج للأنشطة البشريّة؟

** خلافاً لما قلتم، أنا أعتقد أنّ الشجرة لا دَخْلَ لها في الحياة البشريّة. إنّه لا دَخْلَ لها بالمعنى الذي تمتلك فيه خاصيات كيماوية خارقة للعادة. وأولى هذه الخاصيات، التي تُكيِّفُ مجموعَ العالم الحيّ على هذه الأرض، هي، بطبيعة الحال، التخليق الضوئيّ. فلَوْ أنّنا ألْغيْنَا هذه الخاصيّات، فما الذي سيتبقّى من العالم الحيواني؟ لن يبقى شيءٌ، والإنسان سَيَخْتَفِي. فالشجرة ليستْ، إذاً، كما يقول «كانط» Kant، شَرْطاً تراسندنتاليا، قبليّاً، ولكن شرطٌ ماديّ للحي(الكائن) على الأرض. خاصية أخرى، تمتلكها الشجَرَة، وهي قدرتها على التجميع وعلى التسجيل تَتَجَاوَزُ العقلَ البشريَّ كثيراً. ومن خلال هذه الخاصيّات الرائعة، فإن العقلَ البَشَرِيَّ ليس مخطئا في قياس نفسِهِ معها، وفي أن يجعل منها موضوعَ تفكيره. في البداية، يَتَوَجَّبُ على موضوعِ تفكيرنا أنْ يُضِلَّنَا؛ والشجرة تمنَحُنَا، فعلياً، مَنْفَذاً إستثنائياً. أذْهَبُ، بَعيداً، في نهاية كتابي، من خلال القول إنّ الشَجَرَة تتيحُ لنا التفكيرَ في ما هو عَمَلٌ فلسفيٌّ حقيقيٌّ. يبدو لي أنّ الشجرة تحرِّكُ، في مبدئها النَّبَاتيّ، ما يُعْتَبَرُ فلسفة كبرى. الفلسفةُ الكبرى هي تفكيرٌ يُمسكُ بمجموعِ ميادين مُتَنَافِرَة ومختلفة. لقد بدأنا هذا اللقاء عبر العناصر التخييليّة الكبرى الأربعة التي كانت مندمجة في بعضها البعض؛ ونستطيع الذهاب إلى ما هو أبعد، بأخْذِ مِثالِ الشجَرَة التي تُمْسِكُ بعناصِرَ مختلفةٍ، مجتمعةٍ، بشكل كامل، وتقوم بتركيبها. غير أنّ ما تصنعه فلسفةٌ كبرى، هو أن تَمُرَّ بمَراحِلِ الإستيتيقا والسياسة والأنثروبولوجيا، وعبر تحليل الرغبة البشريّة.

❖ وهو ما نجده لدى «ديكارت»؟

** لا. ليس «ديكارت»، لأنه يوجد، لدى «ديكارت»، في الواقع، تصَوُّر للشجرة في تقديم كتاب «المبادئ»، غير أنه لا يَسْتَخْدِم الشجرة-(وهنا مكْمَنُ نقْدِ «دولون»)- إلا على أساس أنها صورة تراتبيّة، فالجذورُ هي الميتافيزيقا، والفيزياء هي الجِذْع، والأغصانُ هي تطبيقات الفيزياء، أي الميكانيكا، والطبّ والأخلاق. أنا لا أدافع عن هذا التصور التراتبي. الشجرة تُمثِّلُ في اشتغالها اشتغالاً جمهورياً بشكل كبير، أي تمثّلُ تجميع وتعاضد عناصرَ مختلفةٍ تشتغل معاً. كل عنصر يستفيد من صحّة المجموع، وكل واحد، من خلال تأديته، بصفة كاملة، لِوَظيفتِهِ، يُسَاهِمُ في حياةِ الكلِّ. وانطلاقاً من هذه اللحظة، نستطيع التفكير في الفلسفة، ليس على طريقة «ديكارت»، ولكن كتَفْكير يُمسك بمجموعِ حقائق ذات أنساق مختلفة، حقائق ذات نَسَق سياسيّ، وجماليّ(إستيتيقي) وأنثروبولوجي، وهي حقائق تُعْنَى بالعالم من خلال المعارفِ والعلوم.

ما الذي تعنيه فلسفة كبرى؟ كلّ مرة تكونون فيها إزاءَ فَلسَفَةٍ كبرى، فإنّكم إزاء فلسفة مرّت عبر ميادين متنافرَة والتي تُمْسِكُ بها معاً. لا تقولُ حقيقةً أكثرَ، بل تَكْشِفُ أنّه بين كُلِّ هذه الميادين، توجد إمكانية لتنظيم مُشْتَرك. ومهما كانت زاوية الهجوم، فإنكم ستَجِدون، دائماً، الميادين الأخرى. أي أنّ أيَّ رَجُلٍ، مهما كانت شرطُهُ، قادرٌ على هذه الانعكاسيّة الفلسفيّة. إنّ هذا ما بَدَا لي أنه تُمَثِّلُهُ نموذجيّة مُوديلِ الشجَرَةِ من أجل فيلسوفِ هذه الأيام.

الهوامش

– الهضبة التي صُلِبَ فيها السيد المسيح.
– سلسة جبال في أمريكا الشمالية.
– بيريك (1936-1982) :(Georges) Perec كاتب وروائيّ فرنسيّ، من مؤلفاته: «الحياة».
– لافوندي vendée منطقة توجد في منطقة (لالْوار) في فرنسا.
– شليجيل (1767-1845) (August Von) Schlegel كاتب ألماني ومُنظِّر للرومانطيقية.
– بوب (Franz) Bopp عالم لسانيات ألماني.
– سوسير (1857-1913) (Ferdinand) Saussure لساني سويسري، مؤسس علم اللسانيات الحديثة.
– تين :(Hipolyte) Taine ناقد وفيلسوف ومؤرخ فرنسي.
– الحرِكة الفرنسية: حركة قومية وملكية أسسها «موراس» Murras في سنة ١٨٩٩.
– باريس (1862-1923) (Murice) Barrés من دعاة القومية(الفرنسية).
– من أجل الاحتفال بالعام ٢٠٠٠، تمّ غرسُ ١٠ آلاف شجرة على طول الطول الباريسي بين «دِانكيرك» و«برات-دو-مولو».
– القلب: طبقة من الليف اللين بين اللحاء والخشب في الشجر.
– نجب: الطبقة السفلى من اللحاء تكون بين القشرة والخشب في سوق النباتات الوعائية وجذورها.
– Canguilhen(Georges) فيلسوف فرنسي.
– Théophraste(372-287 قبل الميلاد) فيلسوف إغريقي من مؤلفاته كتاب «الطبائع».
-(1744-1829) Lamarck (Jean-Baptiste de) من المدرسة الطبيعية الفرنسية.
– نوع، هو الذي نجدهُ، إذن، في الفلسفة النباتية لدى «لامارك»، والذي سيستخدمهُ «داروين» بشكل رائع. أذكر، بهذا الصدد، أنه لا توجد سوى صورة واحدة للشجرة عند «داروين»، وقد علق عليها، دون توقف، في «كتاب حول أصل الأنواع» ١٨٩٥. إنّ هذه الصورة تتحدث من تلقاء نفسها كثيراً، ومقنعة جداً، بحيث إنها ستعرف نجاحاً ضخماً. ونحن اليوم بصدد تصحيحها، لكوننا نعتقد أنها توجد.



جورج أورويــل مقالة ضد ثقافة الحسم والتصنيف

سمير اليوسف★

«إذا ما سألنا ما الذي يمثله ؟ أو على أي مثال يكون؟» يقول الناقد الامريكي الراحل ليونيل ترلنغ في مقالة حول جورج اورويل، « فإن الجواب: فضيلة انه لم يكن عبقرياً. وفي مواجهة العالم كان من دون شيء ماخلا فطنة غير المخدوع وذكاء يسير ومباشر، فضلاً على احترام للقدرات التي يمتلكها المرء، والعمل الذي يزمع القيام به..

انه ليس بعبقري! يا له من خلاص! يا له من تشجيع!

ذلك إنه يهبنا الإحساس أن في وسع كل منا ان يصنع ما صنعه هو. ان في وسعنا فعله إذا ما عقدنا العزم على فعله، وإذا ما تنازلنا عن الرياء الذي يكفل لنا الراحة، واذا ما، لأسابيع قليلة صرفنا انتباهنا عن الفريق الصغير الذي عادة ما نتداول الرأي معه، وإذا ما جازفنا بأن نكون على خطأ او قصور، وإذا ما نظرنا الى الامور ببساطة ومباشرة.»(١)

★ ناقد من فلسطين يقيم في لندن

يروق لنا الركون الى مثل هذا التقويم، او حتى الى الظن بإمكانية الركون الى تقويم كهذا اليوم. ذلك اننا لا نحتاج فقط الى الإيمان بوجود شخص ينطبق عليه مثل هذا الكلام، ولكن ايضاً الى الثقة بإمكانية تكوين رأي كهذا. بيد ان قراءة اعمال اورويل نفسها، فضلاً عما أثارت وما انفكت تثير من ردود فعل، تجعل القبول بمثل هذا الرأي من قبيل الإستسلام الى الاماني والهوى.

وليس هذا لأن اورويل خلاف ما ينسبه اليه ترلنغ. وإنما لانه، وبحسب تعبير للناقد الماركسي ريموند وليامز، تهكمي النبرة، أشبه بحالة. فهو لم يكن محض كاتب انتج سلسلة من الكتب وفقاً لجملة من المواصفات الشخصية والاخلاقية امتاز بها(٢). وليس ادلَّ على ذلك من حقيقة ان ناقداً محافظ النزعة شأن ليونيل ترلنغ يرى في اورويل صورة للنظر والتعبير المباشرين والصادقين، في حين أن وليامز، اليساري، والذي من المفترض ان يشاطر اورويل ولاءاته السياسية لهو من أشدَّ النقاد له. فوليامز يرى بأن اورويل لهو محض «تشخيص ناجح للرجل الواضح الذي يلتقي بالتجربة على وجه غير مدبر، ومن ثم فإنه ببساطة يفضي بالحقيقة حولها.»(٣)

وليس من المصادفة ان يكون وليامز من أقسى الناقدين لأورويل. ففي بعض اهم اعماله، واشدها جدالية، أتى اورويل من الآراء ما جعله موضوع هجوم منتظم لمختلف أتباع اليسار، وفي الوقت نفسه مخلّصاً ومبشرا بالنسبة لبعض اليمينيين باعتباره اليساري الذي، في النهاية، أبصر نور الحقيقة(٤). بيد ان لا توظيف اليمين له، ولا هجوم اليسار عليه وحدهما ما يعوق الأخذ بتقدير شأن تقدير ترلنغ. لكنه الوعي ايضاً بضرب من النقد يستوي على اساس جملة من المعطيات والفرضيات في مناهج القراءة المحدثة. وتبعاً لهذا الضرب، الساعي الى سوق تفسير لتناقضات اورويل لا يقف عند حدود مضامين كتاباته فقط، فإنها (أي هذه التناقضات) لا تحول دون تقدير كتقدير ترلنغ- في النهاية فإن ما يقوله الناقد لا يتعارض مع وجود التناقضات وإنما يبررها- غير انها تبيّن لنا ان قراءة هذه الاعمال باعتبارها تمثيلا او تعبيرا عن جملة من المواصفات الجمالية والاخلاقية للمؤلف لهي قراءة تستوي على افتراض وجود صوت واحد ينطق بما يتكوّن منه النص من علامات. مثل هذا الافتراض، وبالتالي القراءة التي تستند اليه،انما يحول دون فهم التناقضات المعنية باعتبارها نتيجة منطقية للغة وسياسية وايديولوجية، ويؤدي الى الإكتفاء بإحالتها الى ضعف في الشخصية وإنعدام التماسك والانسجام، او بالضرورة الى عفوية او استعداد فطري الى المجازفة في سلك اي سبيل على امل بلوغ الحقيقة. (٥)

غياب الانسجام:

انه لفي ضوء اعتراضات كهذه يبدو جورج اورويل بالكاتب الذي لا يسع القارىء استساغة كل ما كتب من دون ان تساوره الشكوك حول طبيعة اهتماماته الادبية وولاءاته السياسية ومعاييره الجمالية عموماً.

فالانسجام او التوافق الذي يحرص بعض الكتّاب على ضمانه، او مراعاته مراعاة صورية، الى حدّ إخضاع انفسهم لنظام صارم في الكتابة والنشر لهو آخر ما تفصح عنه اعماله. وليمكننا القول انه لو لم يوّقع بعض كتاباته باسمه لاختلط الامر على قارئه ولواجه المختصون بأدبه صعوبة جمّة في البرهنة على انه كاتبها. فثمة، على سبيل المثال، اكثر من مبرر واحد للشك في ان مؤلف رواية «ابنة الكاهن» لهو نفسه مؤلف رواية «مزرعة الحيوان» . وليس مرد هذا الشك الى الفارق البارز ما بين موضوعيّ الروايتين فحسب، وإنما ايضا الى الهوة العميقة التي تفصل ما بين التقنية السردية او القاموس اللغوي المستخدم في كل منهما وايضاً للموقع الذي يحتله الكاتب في كلتيهما.(٦)

وهذا امر ينطبق، من دون شك، على عدد وافر من الكتّاب، بيد انه في ما يتعلق بأورويل يتجاوز حدّ الاستجابة الى شطحة تلم بالكاتب فيمضي الى إنتاج ما قد يفتقر الى قاسم مشترك مع كتاباته السابقة او لما هو مألوف ومتوقع منه. فمن غير اليسير تحديد ما هو مألوف او متوقع من كاتب شأن اورويل تردد ما بين اساليب وإهتمامات متضاربة بما يجعل محاولة إدراج كتبه في خانة واحدة محاولة معدومة الدقة. وعلى رغم ان اورويل كان واعياً لحقيقة كهذه- وكان يدرك بأن في كتاباته اللاحقة ما يؤدي الى انفضاض قراء اعماله عنه، خاصة، المعجبين بهذه الاعمال- الا انه سعى الى رؤية انتاجه في سياق نظام ينتظمه.

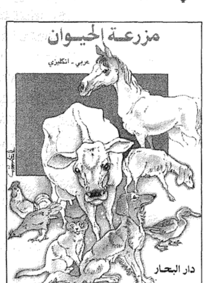
في مقالة «لماذا أكتب؟» يحدد الكاتب الانكليزي دوافع اربعة للكتابة عنده، هي بمثابة الدوافع الكامنة خلف جلّ ما كتب. فهناك، اولاً «الرغبة في ان تبدو ذكياً وموضع اهتمام الآخرين»(٧). ومثل هذه الرغبة حضته في سن مبكرة على اختيار الكتابة كسبيل للخروج من عزلة الطفولة والظفر باهتمام المحيطين به. وهناك، ثانيا، الرغبة في التعبير عن مقدار« ادراك الجمال في العالم الخارجيّ، وفي كيفية إدراج الكلام في ترتيب ما». ومثل هذا الدافع افضى به، في اعماله المبكرة، الى توسل بلاغة متكلفة، او «لغة وردية»، على حدّ تعبيره. اما الدافع الثالث فهو رؤية «الاشياء كما هي عليه» وإيجاد «الحقائق وايداعها لكي تستفيد منها الاجيال القادمة». ولربما هو التفسير الأقرب لإصرار الكاتب على التنبه والتنبيه الى عيوب من كان في صفهم او من كانوا موضع تعاطفه. لذا فعلى رغم مناوأته للإستعمار البريطاني للهند الاّ انه لم يغفل عن الفظائع التي اقترفها بعض ابناء الهند بحق بعضهم البعض. وعلى رغم تعاطفه مع عمال المناجم في «ويغين بيير» الاّ انه لم يتوان عن التنبيه الى ميولهم العنصرية(٨). اما مواقفه من اليسار، وتحديداً صحافة اليسار، فذلك ما جعله الكاتب الجدالي الذي اجاز لكل من اليسار واليمين التبرؤ منه مرة وتبنيه مرة اخرى.

بيد ان الدافع السياسي عنده، هو الدافع الرابع والاخير، لا يقل وضوحاً عن دوافع الكتابة الأخرى: «الرغبة في ان تدفع العالم باتجاه محدد، وان تبدل فكرة الآخرين عن المجتمع الذي ينبغي ان يكافحوا من اجله».

وعلى ما يزعم فقد رست كتاباته في الأعوام الاخيرة من حياته، خاصة

فيما يتعلق من بالغرض السياسي، استجابة لدافع كهذا الاّ انه يعود ويرفقه بجملة من التصورات حول علاقة الادب بالسياسة مخالفة للأطروحات الشائعة في زمنه.

فخلافاً للقول بضرورة الفصل ما بين الجمالي والسياسي، وهو القول الذي كان ما ثيو ارنولد ارسى دعائمه منذ منتصف القرن التاسع عشر، و تكفل برواجه وسيادته نقّاد بمنزلة ت.س إليوت و ف.ر ليفيز، مضى اورويل الى المحاجة بأن ما من كتاب يخلو بصورة اساسية من انحياز سياسي، بل وان الرأي القائل انه لا ينبغي على الفن ان يرتبط بالسياسة لهو موقف سياسي اصلاً. بيد ان هذه المحاجة لم تأت بغرض حض الكتّاب على إيلاء السياسة قسطاً اوفر في اعمالهم، وانما على الارجح دفاعاً عن «فنية» اعماله هو نفسه، خاصة وانه لم ينفك يزعم بأن كل سطر خطّه، في اي من اعماله الجادة «كتب بشكل مباشر او غير مباشر ضد التوتاليتارية وفي سبيل الإشتراكية الديمقراطية.» وانه بقدر ما يعي الكاتب طبيعة ولائه السياسي بقدر ما يفلح في النشاط السياسي، ولكن دائماً من دون التفريط بالإستقامة الفكرية اوالعناية الجمالية: «قصارى ما اردت القيام به في الاعوام العشرة الاخيرة هو ان اجعل من الكتابة السياسية فنا».



يجوز القول في ضوء تصريح كهذا ان تجربة الكاتب، بالنسبة اليه على الاقل، لم يشبها التباس كبير والاّ لما كان أفلح في رسم معالمها على هذه الصورة الواضحة. فهو يقسمها الى، اولاً: كتابات مبكرة تتأرجح ما بين الاستجابة لنية بأن يكون كاتباً والرغبة في تجسيد ما هو جماليّ في العالم واللغة.

ثانياً، كتابات ناضجة هي تلك التي سعى من خلالها الى تحويل الكتابة السياسية الى فن، ولكن بما يُتاح له، في الوقت نفسه، الاعراب عن ولائه السياسي (ضد التوتاليتارية ومع الاشتراكية الديمقراطية) ومن دون التضحية بما هو فنيّ.

لكن اذا ما صدق الزعم بأن الامور من الوضوح الذي يزعمه الكاتب- وايضاً القراء الذين يصادقون على ما تقول به اعماله، شأن ترلنغ على سبيل المثال لا الحصر- فلماذا لا يزال موضع اخذ ورد؟ بل وهل كان يحتاج الى «مانيفستو» كهذا الوارد في مقالته القصيرة، ما لم يساوره الشك بأنه بالفعل قد تقلب ما بين اساليب وتقنيات متباينة وعبّر عن مواقف سياسية متضاربة؟

قد لا تكون محاولة اورويل الى إضفاء انسجام على اعماله الا من باب الرد على نقّاده الذين ما انفكوا يتهمونه بالتناقض، لكنها قد تنطوي على طموح اسمى ايضاً. فعلى ما يرى ستيوارت هول، الناقد الماركسي المختص بشؤون ما يُعرف بـ«الدراسات الثقافية» فإن اورويل كان يفكر على الدوام بالاسئلة الكبيرة، المثيرة للقلق، في عصره محاولاً ان يدوّن ويشرح الضغوط المتضاربة، والناجمة عن ان تكون إشتراكياً على احد مفترقات التاريخ. لذا فإن اعماله «لا تحمل نظرية وانما تعبر عن تفكير فحسب.»(٩)

وإن افتقار مواقف اورويل الى نظرية لهو موضوع بحث واتهام عدد من النقّاد الماركسيين وبعض اتباع المدارس النقدية الاوروبية (اي غير الانغلوفونية)، امر سنتطرق اليه في حينه. المهم في هذا المقام انه في ضوء ما يقوله هول، فإن محاولة اورويل في المقالة المشار اليها سابقاً، انما تبدو اقرب الى محاولة الى تطوير وصوغ نتاج «تفكيره» في مسائل مختلفة على صورة نظرية او ما هو قريب الشبه بالنظرية.

لقد أولى اورويل الثقافة الشعبية اهتماماً جديراً بالملاحظة، والتقدير ايضاً. وبخلاف جل كتّاب وادباء عصره الذين نظروا بعين الاحتقار الى المجلات الفكاهية وروايات المغامرة والاثارة، كتب اورويل بعضاً من اهم مقالاته حول مظاهر الثقافة الشعبية الحديثة. بيد ان عنايته بهذا الميدان، وعلى رغم الملاحظات الثاقبة التي اظهرها فيها، قصّرت في النهاية عن الارتقاء الى مستوى الفهم النظريّ لموقع مثل هذه الثقافة في المجتمع الصناعي الحديث. فهو كأي كاتب مقالة نموذجي يُعنى بالظاهرة ليس كإعراب عن تصوّر نظري قائم، وانما قصارى ما كان يعنيه من امر الثقافة الشعبية، انها موضوع تدوين او تعليق ورأي. فإذا ما ربطنا ذلك بما تنم عنه كتاباته بالإجمال من ضيق وشك، ان لم نقل عداء، لما هو نظري او فكريّ مجرد، أيقنا انه على رغم من اقبال الكاتب على احتضان مبادىء وافكار سياسية، مستمدة اصلاً من فهم نظري ماركسي ويساري عموماً، الاّ انه ما كان ليتردد او يجد صعوبة في لفظ المبادىء والافكار حينما يتبيّن له، من خلال التجربة ووعي «الحس المشترك» (وهما مقياساه الحاسمان في جلّ الامور) إستحالة تحققها. ولقد كانت الملاحظة والتجربة، فضلاً على التسليم بـ«الحس السليم»، المصادر الرئيسية لمعرفته، وبالتالي لأحكامه.

مثل هذا الكلام قد يُجيز النكوص الى تصور يقلل من شأن التناقضات التي ما انفك البعض يثيرها، ويتخذها ذريعة للهجوم عليه، وبما يسوغ لنا في النهاية الركون الى تقويم من قبيل تقويم الناقد الاميركي ليونيل ترلنغ. فيجوز لنا القول ان اورويل اراد الكتابة منذ البداية طلباً للخلاص من عزلة الطفولة وحرمانه من اهتمام واقبال من يحيطون به عليه. ففي كتاباته ثمة رغبة أوليّة في مخاطبة القارىء، تسبق فعل الكتابة، وبما هي واسطة المخاطبة، وتقاوم خطر الذوبان في هذه الواسطة. بيد ان

هذه الواسطة ما انفكت تثقل فعل المخاطبة المنشود بقيودها وتلفيه مشتتا ما بين مكوناتها الداخلية وعناصر إستيفائها شأن الاختيار المسبق للشكل او مصادر التأثر وامكانيات التأثير، والى ما هنالك.

كان اورويل الكاتب الذي يستقي مادته من الملاحظة، مما يحسه ويخبره ويشهده. وهذا ما جعل اعماله غير القصصية شأن «متشرد في باريس ولندن» و«الطريق الى ويغن بيير» و«تحية الى كتالونيا»، بالاضافة الى مقالاته وتعليقاته الصحفية، تبدو انجح في إستيفاء شروطها من اعماله القصصية، اي المتخيلة المصدر، لا سيما تلك التي كتبها ما قبل الحرب العالمية. ولا غلو في القول بأن اورويل ، كان احد روّاد ذلك الشكل الادبي الهجين المعروف بـ«الصحافة الجديدة» والذي ازدهر في الولايات المتحدة في الستينيات، وعلى يد طائفة من الروائيين والصحفيين الامريكيين ذائعي الصيت.(١٠)

ولكن جريا على العرف الادبي الذي يحدد الكتابة الادبية بالاشكال المتخيلة المصدر، شأن القصة والرواية، ومن ثم يحدد الاديب تبعاً لمزاولته هذه الاشكال من الكتابة، فإن اورويل الممعن في السبيل الذي يجعله اديباً، اقبل يصوغ ما هو مصدر ملاحظة فعليّة وكأنها مادة متخيلة وتبعا لما تقتضيه من تدابير تعبيرية اتضح له انه لا يحسن الاستجابة اليها او التحكم بها على خير وجه(١١). على هذا أثقلت الكتابة بوسائط المتخيل، وما جعل سبيل المخاطبة بالتالي محكوماً بوساطة الكتابة، وما تقتضيه من حيث البدء، وبوساطة الادب المتخيل الذي من خلاله فحسب، تبعاً للعرف السائد، يكون الكاتب اديباً.

ولا يقتصر هذا الامر على رواياته المبكرة تحديداً، وانما على بعض اعماله غير القصصية. مثلاً كتابه الاول «متشرد في باريس ولندن» يتوزع على لونين من السرد متباينين: الاول ينعدم فيه ادنى اثر للمؤلف، حتى لتكاد تحس بأنك تقرأ رواية من الروايات الواقعية التقليدية، اما الآخر فيصل فيه حضور الكاتب الى حد ويبدو أشبه بمحلل ومرشد وواعظ معاً. ولعل في هذا ما يدل على ان اورويل حاول استرضاء صوتين او ميلين متنازعين عنده.

الى ذلك يمكن الكلام على عامل آخر أعاق سبيل الرغبة المذكورة في المخاطبة، اي مزاولة الصحافة الادبية كمصدر للرزق. وبما ان كتبه، خاصة في بداية حياته ككاتب، لم تكن تدر عليه من الدخل ما يكفيه غائلة العوز، فلقد اضطر الى ان ينتج وبغزارة، ولصالح مطبوعات، لولا الحاجة لما كان ليدنو منها. وكان من حصيلة هذا العامل ذلك التفاوت البيّن ما بين مقالاته الكلاسيكية وكتاباته الصحفية عموماً.

مفارقة المنفى:

بيد أن مثل هذا التأويل، وان صحّ على بعض كتابات اورويل، او حتى جلّها، فإنه ليبدو ادنى بكثير من الإرتقاء الى مستوى الإرث «الاورولي». وهذا الارث لا يتكوّن من كتابات اورويل فحسب وانما ايضاً من ردود الفعل التي اثارتها ومن الجدل الذي اطلقته، ومن ثم النتاج الفكري الذي نشأ عنها وامسى بمثابة احد الاسهامات الفكرية المهمة في الثقافة السياسية للقرن العشرين. فلا يمكن الكتابة عن اورويل من خلال ردّ اعماله الى جملة من الفرضيات التقنية او العوامل الشخصية، اوحتى الثقافية بالمعنى المحدود للكلمة- بكلمات اخرى أوضح، لا يمكننا الكتابة عنه متجاهلين ردود فعل ومواقف وتعليقات وتأويلات مثقفين شأن ليونل ترلنغ و رايموند وليامز، ولكن ايضاً ادوارد تومسن وايرفنغ هاو واسحق دويتشر وسلمان ورشدي وادوارد سعيد ورتشارد رورتي وغيرهم. وهذا ما يعود بنا الى التساؤل عن سرّ التناقضات التي انطوت عليها اعمال اورويل، وما جعل من العسير، من ثم الركون الى تقويم له شأن ترلنغ.(١٢)

يعزو رايموند وليامز التضارب (او المفارقات، على ما يؤثر القول) الذي وسم اعمال اورويل الى جملة من الثنائيات ما كان في وسعه التنصل منها(١٣). فلقد توزع ما بين الكتابة في سبيل المضمون والكتابة في سبيل اللغة، ما بين الكتابة الابداعية والكتابة الصحفية والوثائقية، ومن ثم ما بين الكاتب كمنتج سلعة يلبي حاجة جمهور استهلاكي، او صورته كفنان لا يحفل بمن سيقرأ اعماله بقدر ما يعنيه صدم الجمهور والإعراض عنه. لذلك تراه لا يتورع عن الاسراف في الشكلانية وتوسل ما هو غير مألوف.

لكن رغم ان وليامز يميل ايضاً الى التمييز ما بين «الكتابات المبكرة» و«الكتابات الناضجة» عند اورويل، الا انه حينما يصل الى مواقفه السياسية، فإنه يرى ان من المحال التمييز بينها تبعاً لخط زمنيّ- وهو التمييز الذي ما انفك البعض يقيمه ما بين كتابات اورويل ما قبل تجربته في الحرب الاهلية الاسبانية، ومن ثم كتابه «تحية الى كاتالونيا»، وما بعدها. وعلى ما ينبري وليامز فثمة من الدلائل ما يسوّغ اعتبار اورويل في غير مرحلة من مراحل حياته كإشتراكي ورجعي في الوقت نفسه. فلقد كان معادياً للإستعمار، في اوائل عقد الثلاثينيات، ما دفعه الى الاستقالة من عمله في سلك البوليس الامبريالي في بورما. وكان الاشتراكي وكاتب المقالة المتطرف في اواخر الثلاثينيات والاربعينيات، بيد ان وتائر الهزيمة، وصورة ذلك الرجل المتعفف، المنعزل، والذي افلح في تبصّر ما هو أبعد من الدعاوى الاشتراكية والخرافات الرائجة بشأن انكلترا، لا تغرب عن افق كتاباته وحياته.

الى ذلك فلقد كان الثوري الخائب الرجاء في عقد الاربعينيات، والذي ما انفك يُشيع تصوراً لمفهوم التقدم باعتباره محض شكل من الاحتيال والثورة مجرد هزيمة متواصلة. غير ان هذه الصورة لا تصمد طويلاً اذا ما أضفنا بأن اورويل كان في قلب اليسار، صحفياً في المجلة اليسارية «تربيون» ومدافعاً ليس فقط عن ضحايا ستالين وإنما الحريات العامة لكافة مواطني ورعايا الامبراطورية البريطانية.

ويخلص وليامز الى انه من غير المجدي تقديم وجه واحد لأورويل باعتباره « الوجه الحقيقي» وما عداه محض اعراض عابرة. ان ما هو

مثير للإهتمام حقاً ان اورويل كان جامعاً لتلك التناقضات كافة، غير ان وليامز يقترح سبيلين للإحاطة بهذه التناقضات: الاول، من خلال النظر اليه كرجل يعاني من أزمة هوية.
ففي سيرته ما يدل على انه حاول التبرؤ من اصوله الإجتماعية والاستعاضة عنها بأخرى. ولعل في النزوع المبكر الى إدانة إنتمائه الاجتماعي (الطبقي) ما يسّر له لاحقاً التبرؤ من المواقع الاجتماعية والسياسية التي انتمى اليها وتبنّاها، ومن ثم الكتابة عنها بإسلوب مباشر وصريح ينم عن ميل الى الكشف والفضح.
ولكن بما ان محنة اورويل لم تكن محض محنة شخصية الطابع، فإن معرفة الظروف التاريخية التي عاش بين تقلباتها، وكان عقدا الثلاثينيات والاربعينيات كثيري التقلب، لهي السبيل الثاني الى فهم تناقضاته او المفارقات التي انطوت عليها اعماله ومواقفه السياسية. وهذا ما يوجب التعرف على طبيعة النظام الرأسمالي في حقبة الثورات الاشتراكية والاستعمار والفاشية والحرب، وردة فعل اورويل تجاهها جميعاً.
فلم يكن من العسير ان تُدرج الديمقراطية الرأسمالية في الثلاثينيات في إطار السياسة الامبريالية والكساد الاقتصادي. وهي كانت على إستعداد تام لمهادنة الفاشية في سبيل معارضة الإشتراكية. بيد ان التطور الثوري في الاتحاد السوفييتي واسبانيا أثرا على الثورة الإشتراكية، وعلى نحو عميق ومرير، نتيجة طبيعة التحالف ضدها من جهة وبحاجتها اليائسة الى النجاة من جهة اخرى. وكان وقع ما اعتبره دعاة الثورة واشياعها محال الوقوع: فكانت محاكمات ستالين والغدر بالجمهوريين في اسبانيا من قبل الشيوعيين. وما زاد الامر بلاءً، الاتفاق الذي وقعه ستالين مع هتلر عشية شروع الديمقراطيات الغربية في الحرب ضد النازية. وكذا انقلبت النُظم الرأسمالية الى نُظم محاربة للفاشية ومدافعة عن الديمقراطية.
بيد ان وليامز لا يكتفي بمثل هذا التحليل لتناقضات اورويل. وفي سياق آخر، يزمع فيه التأريخ للثقافة البريطانية، يخلص الى تقديم رؤية متماسكة، وأشدّ قسوة:
«علينا ان نحاول الفهم ، في تفاصيل التجربة ذاتها، كيف ان غرائز الانسانية يمكن ان تنهار تحت مفارقة غير انسانية، كيف ان تقليداً إنسانياً وعظيماً ، يمكن ان يبدو لنا جميعاً انه ينهار الى غبار لاذع.»(١٤)
انه انطلاقاً من فرضية كهذه يسعى وليامز الى تشخيص مفارقة اورويل باعتباره صاحب النزعة الانسانية الذي أبلغ البلاغ الاشد تطرفاً للإرهاب الانساني، والرجل الذي كان على التزام بالحكمة وفي الوقت نفسه صوّر القذارة كأمر واقع.
وما هذه بحسب وليامز الاّ مفارقة عامة تتفرع منها مفارقات خاصة ومحدودة: مثلاً، مفارقة كونه الإشتراكي الذي انزل أقسى النقد بفكرة الاشتراكية واشياعها، او مفارقة المؤمن بالمساواة والناقد للنظام الطبقي، ولكن، في الوقت نفسه، الكاتب الذي اقام اعماله الاخيرة على اساس الافتراض العميق بأن انعدام المساواة لهو امر طبيعي، وان لا مفر من التفاوت الطبقي. الى ذلك فقد كان الناقد الشهير لمظاهر الإساءة الى اللغة، بيد انه هو نفسه لم يتوان عن ممارسة الاساءات اللغوية الشائعة– انه صاحب النزعة التجريبيّة الذي ما انفك يسلط الضوء على التفاصيل، الاّ انه لم يتورع عن إطلاق تعميمات والمصادقة عليها.
لكن المهم هنا تلك المفارقة العامة التي يسميها وليامز «بمفارقة المنفى».
فلقد كان اورويل واحداً من عدد بارز من الرجال الذين حُرموا من نمط الحياة المستقر، او الإطمئنان الى اية عقيدة. بل انهم نبذوا الموروث من العقائد ملتمسين الفضيلة في ضرب من الحياة الإرتجالية، ومن خلال التوكيد على استقلاليتهم. وهؤلاء الرجال، على ما يرى وليامز انما مثّلوا تقليداً في انكلترا مميزاً اجتذب لنفسه الكثير من الفضائل الليبرالية: شأن النزعة التجريبيّة (الامبريقية) والاستقامة الشخصية والصراحة، هذا بالاضافة الى تلك الفضائل المعتادة كأعراض المنفى، مثل خصائص إدراك معينة،تحديداً القدرة على تبيّن التقصير في الجماعات التي يُصار الى هجرها.
هذه الخصائص وان كانت صحيّة، الاّ انها، على ما يُسارع وليامز الى الاضافة، سلبية الطابع:« فهناك من دون شك ذلك المظهر من البأس (النقد القاسي للنفاق والخداع والرضا الذاتيين) بيد انه بأس هش، وفي بعض الاحيان هستيري الطابع، هذا ناهيك عن الافتقار الى مادة المجتمع والتوتر العظيم خاصة في الرجال من ذوي المزايا العالية. فالى جانب الرفض الصارم للتنازل هناك العجز الاجتماعي وانعدام القدرة على إنشاء علاقات مديدة.»
وعلى ما يخلص وليامز، فإن فضائل اورويل لهي الفضائل التي نتوقعها ونقدرها من« تقليد منفى» كهذا. مع ذلك، يستدرك وليامز مضيفاً، بأن من الضروري التمييز ما بين المنفى والتشرد. ففي تجربة المنفى هناك مبدأ، اما في حالة التشرد فثمة توانٍ فحسب. واورويل في أطوار مختلفة من مهنته كان منفياً ومتشرداً معاً. والمتشرد، في السياق الادبيّ، لهو كاتب الريبورتاج، او المخبر. وحين يكون المخبر بارعاً يكتسب عمله سمات الغرابة، وضرب من الفورية المتخصصة. لكن المخبر (والاشارة هنا الى كتب شأن «متشرد في باريس ولندن» و«الطريق الى ويغن بيير») في النهاية هو مراقب، وسيط، ومن غير الوارد ان يفهم الحياة التي يكتب عنها، بقسط وافٍ من العمق.
ان لمن العبث، على ما ينبه وليامز، ان نُنحي باللائمة على أورويل ازاء تجربة التشرد هذه طالما انه تمتع بالوجيه من الاسباب لكي يرفض سبل الحياة الممهدة امامه. بيد انه لم يكتف بهذا الضرب من الرفض، وإنما شاء ان يسبغ على هذا الرفض مضموناً او معنى سياسياً، لا بد من المصادقة عليه بواسطة مبدأ ما. فهذا هو الشرط لكي يتحول التشرد الى منفى. والمبدأ الذي اختاره انما هو الاشتراكية، وما كتابه «تحية الى

كاتالونيا» الاّ بمثابة سجل للمحاولات التي تقصد القيام بها في سبيل الانتماء الى جماعة تحمل عقيدة. وعلى رغم التسلح بهذا المبدأ، الاّ انه، ومن حيث انه متشرد بالاصل، لم يستطع الانتماء على وجه عمليّ الى جماعة فعليّة. لذا فقد حمل المبدأ، وتقيد به، على نحو جدالي فحسب. فلقد امست اشتراكية اورويل مبدأ المنفى الذي كان لا مناص له من الاحتفاظ به معافى وغير منتهك مهما كلف الثمن. انه لهذا السبب لم يهاجم الاشتراكية مباشرة، وانما اكتفى بمهاجمة الاشتراكيين خاصة اولئك الذين حاولوا ضويه في صفوفهم. وإذا ما حدث أن هاجم الاشتراكية على الاطلاق، فلقد هاجمها من خلال نظمها، ومن هنا انصبّ الشطر الاعظم من هجومه على الشيوعية.

ولئن كان هذا التحليل النقدي افتراضياً، فإنه لينطوي على قدر من التماسك بما قد يجعله الأقرب الى فهم مصدر التناقضات، او المفارقات، على ما يصرّ وليامز على القول، في سيرة واعمال اورويل. بل انه تحليل من الجاذبية ما قد يغوي المتعاطفين مع اورويل والمعجبين به. ففي النهاية فإن ما يأتي به وليامز لا يبدو عظيم الاختلاف عما يقوله ترلنغ، وهو ايضاً النازع الى إضفاء صفة القداسة (وان ليس العبقرية) على اورويل: وتبعاً لكل من ترلنغ ووليامز، فإن اورويل لهو القادم الى ساحة النشاط الفكري والسياسي مجرداً من اي سلاح ما خلا فضائل اخلاقية (الاستقلالية الاستقامة والصراحة) ومزايا جمالية (الاستناد الى منهجية في الوعي تجريبية، التعبير الواضح والمباشر) جعلته عدواً دائماً للنفاق والخداع الذاتي ولم تعصمه عن الخطأ او تحصّنه ضد العجز.

غير ان ثمة فارقاً أساسيا ما بين نظرتي هذين الناقدين: فبينما ينطلق ترلنغ من نظرة كهذه في سبيل تصوير أورويل على صورة المثقف النموذجي في مواجهة سياسات ونُظم من السهل الوقوع في احابيلها، وان كانت جائرة وتدميرية، فإن وليامز يسعى الى تحييده من السياسة، وذلك من خلال تفريغ اعماله من المضمون السياسي، او المعنى السياسي ذي الأثر على الواقع. فأورويل بحسب وليامز لهو احد الفنانين الرومانتيكيين (وليامز في الحقيقة يشبهه بلورنس) انه متمرد، بيد ان تمرده يقع عملياً خارج حدود التاريخ والمجتمع الفعليين. ونشاطه الفعلي يقتصر على الكلام الذي يضمن له البقاء متمرداً، لكن من غير ان يترجم تمرده الى برنامج سياسي او حتى انتماء فعلي الى جماعة سياسية ما. انه محض متشرد يحاول ان يمنح تجربته الصلابة التي تتمتع بها مقاومة السلطة من الخارج (المنفى) لذا فإنه لا يجد مناصاً من تبني مبدأ الاشتراكية في سبيل غرض كهذا.

ولئن استنكر وليامز بعض الاتهامات البذيئة التي وجهها البعض الى اورويل،(١٥) فإنه يوقن، وكأي ماركسي فطن، ان اتهام الخصوم بما هو مهين اخلاقياً لا يحصّن الاشتراكية والاشتراكيين (وتحديداً الاشتراكيين) من مغبة نقد كنقد اورويل. فالاجدى تحييد مصدر النقد بما يُيسر امر تهميشه وعزله: فهو يعمل اولاً على رد اورويل الى تقليد غير سياسي، بل ومعادياً للديمقراطية والسياسة، الى حد تأييد الفاشية(١٦). الى ذلك تراه يعزو تبني اورويل للإشتراكية الى حاجة «جمالية»، أي في سبيل استقامة نهج المنفي الذي انتهجه لنفسه. واما قد صير الى تحييد اورويل من السياسة بما هي واقع قوى سياسية متنازعة، فإن ما يتمتع به الكاتب من فضائل اخلاقية وجمالية، وهي الفضائل التي ما انفك البعض يتخذها حجة على صحة رؤيته السياسية، لا تعود بذي رصيد واثر في الحياة السياسية، ومن ثم بما يحبط محاولة استخدام كلامه كذخيرة بيد الاعداء.(١٧)

ان لمن الجدير بالاضافة ان هذا التحليل النقديَ ليس فكرياً خالصاً، ان من حيث المسوغ او الغرض، وانما ايضاً عملياً سياسياً. ففي الوقت الذي ساق وليامز هذا النقد (اي عام ١٩٥٩) كانت الحرب الباردة على أشدها، في حين ان الغزو السوفييتي للهنغاريا، من جهة وخطاب خرتشوف الشهير، من جهة اخرى كانا دفعا العديد من المثقفين اليساريين، وبعضهم من الموالين الى الستالينية، الى الانقلاب ضد الاشتراكية واليسار عموماً، متسلحين ببعض ما قاله اورويل نفسه كدفاع لانقلابهم والتحاقهم بالمعسكر المعادي.(١٨)

أصل الخيبة:

ولئن تُقام صلة ما بين كتابات جورج اورويل منذ بداية الحرب العالمية الثانية ودعاية حلف شمال الاطلسي (ناتو) بعد نهاية الحرب، فليس في الامر من قبيل الادعاء الباطل تماماً، ولكنه من دون شك حصيلة استنتاج متسرع وتبسيطي يُغفل بالدرجة الاولى الاسباب التي حدت بالكاتب الانجليزي الى ان يقف موقفاً كهذا، وبما سوّغ ستخدم كتاباته في سبيل الارتداد عن الاشتراكية، بل وكمادة دعاية للحرب الباردة(١٩). بيد ان الغرض من التنبيه الى هذه الاسباب ليس التماس اعذار له، وانما الكشف عن سبب جوهري لا محيد من الوقوف عليه اذا ما شئنا إستكناه التناقض الذي وسم سيرة الرجل وكتاباته.

وعلى ما بسطنا القول، كان اورويل وما يزال صورة للتضارب الذي وسم جيلاً من المثقفين اليساريين الذين الفوا انفسهم موزعين ما بين ايمانهم الشديد بقضية العدل الاجتماعي، وما حضهم على اعتناق الافكار الاشتراكية، على مختلف ألوانها، وما بين حقيقة ان الاتحاد السوفييتي، بما هو النظام الاشتراكي الأول الذي وضع نصب عينيه تحقيق الطوبى الاجتماعية، لم يزد عن كونه نظاماً كلانياً (توتاليتارياً) أنزل افظع الويلات بأبناء امته، وهي الحقيقة التي جعلت تظهر على نحو تدريجي منذ ثلاثينيات العقد، ثم ما انفكت ان اتضحت معالمها المهولة بعد رحيل ستالين.

انه لفي غمرة تشتت كهذا، امسى من الوارد بالنسبة لافراد شأن اورويل، سلكوا سبيلاً معاكساً لسيرورة مجتمعاتهم، إعادة التفكير، ان لم نقل إعادة الاعتبار لأصولهم الاجتماعية والثقافية.

وفي «الاسد واليونيكورن»(٢٠) احد اهم مقالاته السياسية، يمضي اورويل الى سوق ما يشبُه البروفيل لشخصية الامة الانكليزية،

محاولاً الإلمام بالتعميمات والتناقضات التي تسمها، غير مهمل في الوقت نفسه، الفروقات التي تفصل اثرياءها عن فقرائها، صورتها من الداخل، وصورة الاجانب لها من الخارج، المفاهيم والمقولات والاخلاق والتقاليد والمسالك، متفاوتة ما بين طبقة واخرى او منطقة وثانية، الا ان المرء لن يعدم الخلاصة التي يشاء الخلوص اليها: عزلة الشخصية الانكليزية، واختلافها عن شخصيات شعوب القارة الاوروبية، لا تفوقاً وتعالياً، يحرص اورويل على القول، وانما لان هناك ذلك الشيء الخاص، والذي رغم شيوعه حد الابتذال، فإنه ليبقى انكليزياً وجامعاً لكافة التناقضات والتفاوتات التي تنطوي عليها تلك الشخصية الانكليزية المزعومة. اورويل في هذه المقالة يرفض رفضاً قاطعاً الزعم القائل بأن الديمقراطية والكلانية سواء. بيد ان الديمقراطية التي يدافع عنها ليست المفهوم المجرد والمطلق، ولا حتى الديمقراطية كمفهوم وممارسة غربيين، وانما الديمقراطية الانكليزية، او لكيفية مزاولة الديمقراطية في انكلترا، وعلى وجه يشي بأن الديمقراطية لهي امر انكليزي خاص. وما يمكن استخلاصه من مقالة اورويل هذه ان الكاتب الانكليزي لا يعرب عن نزعة حنين، مما قد يلجأ اليها المرء في مواجهة تحولات خطيرة قد تضع حداً لصورة العالم الذي نشأ في كنفه وألفه، وانما عن نزعة قومية غير مبررة عند كاتب مثله.

وهذه خلاصة الى العبث اقرب طالما ان اورويل اتخذ منذ البداية اتجاهاً مضاداً للقيم والتقاليد الموروثة والمكتسبة معاً، او على الاقل سعى على الدوام الى الإنعتاق من اسرها. وهو لم يفتأ يعبر عن ازدرائه للنزعة القومية الى حد ان شبهة حضورها في نظرية او مشروع سياسي لجماعة من الجماعات كفيل بأن يثير ارتيابه، ان لم نقل ارتيابه واحتقاره معاً. وما مقالته «ملاحظات حول القومية» الا بمثابة التعبير عن الشك الذي ما انفك يراوده تجاه النزعات القومية. لذلك تراه يُسارع الى دفع شبهة القومية حتى عن موقف التكاتف والتعاضد الذي وقفه الانكليز في الاوقات العصيبة، خاصة خلال الحرب العالمية الثانية، بل ويعتبر مثل هذا التكاتف من قبيل التعبير عن ازدراء للقومية خاصة للمظهر العنصري الصارخ الذي ظهرت عليه في اوروبا خلال صعود النازية والفاشية.(٢١)

والحق فإن اورويل، في هذه المقالة او غيرها، ليس قومياً انجليزياً. انه انجليزي فحسب وبما يتوافق مع الوصف الذي يقدمه للشخصية الانجليزية المكتفية بذاتها والمنعزلة والناظرة بعين الشك، او عدم الاكتراث، الى كل ما هو غير انجليزي، او لا يدور في الفلك الانجليزي. فهو مثلاً يوافق من دون تردد على ما يُشاع من تعميمات بأن الشخصية الانجليزية واهنة الحساسية الفنية وقليلة الحماس للمسائل الفكرية المجردة والمعقدة، غير انه يرى الى ذلك كضرورة من ضرورات التوازن التي يحرص الانجليزي، من دون الكثير من ابناء الامم الاخرى، على الالتزام به. بذا فإن ما قد يُعاب على الشخصية الانكليزية ينقلب عند اورويل الى مصدر تقدير واحتفاء.

ولا شك ان المحاولة التي يباشرها اورويل في هذه المقالة لهي بمثابة اعادة تقييم، كما سبق القول، او حتى اعادة اعتبار للاصول التي أدار لها ظهره منذ البداية خاصة إثر التشتت الذي تنازعه وابناء جيله ما بين الايمان بالاشتراكية والصورة المريعة الذي انجلى عنها اول نظام إشتراكي. بيد انها تبقى محاولة محيرة طالما ان الكاتب، وخلافاً لما امتاز به وعاد عليه بالتبجيل، يسعى الى سوق صورة للشخصية الانجليزية عامة، ومن سبيل لا يرى الى الامور الا وفقاً لتواصل وإنسجام تختفي في ظلالهما التناقضات التي كان انطلق هو نفسه من التسليم بوجودها. غير أن الامر يصير اقل مدعاة للحيرة اذا ما ايقنا ان هذه محاولة اخرى من قبل اورويل لصوغ خلاصة نظرية تهدف الى اضفاء الانسجام المفتقد في اعماله ومواقفه السياسية: اورويل في هذه المقالة انما يشاء الدفاع عن الاشتراكية، المبدأ الذي ما انفك، بحسب وليامز، يتشبث به غير منقوص او منتهك. بيد ان الدفاع عن الاشتراكية بعدما تبيّن، من خلال ما جرى في الاتحاد السوفييتي، بل وبعد تجربته الشخصية خلال الحرب الاهلية الاسبانية، لم يعد بالامر اليسير. ومن ثم فان الدفاع الوحيد الذي يسعه تقديمه هو النظر الى الاشتراكية، التي يؤمن بها، باعتبارها اشتراكية الشخصية الانجليزية، اي اشتراكية الوعي التجريبي والحس السليم والعملي، وتماماً كما هي الديمقراطية الانجليزية التي تنال وحدها رضاه وتأييده.

لا مكان للحيرة اذا ما ادركنا انه كان لا بد لأورويل ان يشرع بصوغ «نظرية» ما للشخصية الانكليزية وبغرض الدفاع عن الاشتراكية، وإن بوصفها إشتراكية انكليزية فحسب. ومحاولة صوغ «نظرية» ستكون أشبه بوريد بارز في كتابة اورويل لا ينفك البعض يعود اليه، ناحياً إما بالثناء او باللوم، وتبعاً لدوافع وأغراض هذا البعض.

ولقد اضطر جورج اورويل في عام ١٩٣٨ للبحث عن ناشر جديد لكتابه «تحية الى كاتالونيا» بعدما كان ناشر أعماله فيكتور غولانسز رفضه بذريعة انه يمثل طعنة في ظهر التكتل ضد الفاشية المنتشرة في اوروبا. ولقد مضى الى تأييد موقف الناشر اليساري هذا عدد من المثقفين(٢٢) اليساريين الذين لم يخفقوا يوماً في العثور على ما يكفي من الذرائع لتبرير اقتصادهم في قول الحقيقة حينما تكون الحقيقة في غير صفهم، والاقرار بها لغير صالحهم.

ولا يختلف «تحية الى كاتالونيا» عن كتابيه غير القصصيين السابقين، «متشرد في باريس ولندن» و«الطريق الى ويغان بيير» من حيث انه يقص ما جرى للمؤلف ويروي مشاهداته، وما لفت انتباهه على نحو خاص، خلال الحرب الاهلية الاسبانية، من دون إسراف في التعليق او التحليل. وجرياً على مجرى الكتابين السابقين، يعمد اورويل في «تحية الى كاتالونيا» الى تلخيص آرائه في فصل او اثنين، غير انهما وخلافاً للكتابين السابقين لا يردان في متن الكتاب نفسه وانما يحيلهما الى ملحقين منفصلين في النهاية. والفصلان المعنيان، او الملحقان، انما

يقعان في حوالي ٦٠ صفحة من كتاب يبلغ ٢٥٠ صفحة. غير ان الفارق ما بينهما وبين المتن عامة هو ما يرقى الى دلالة اضافية على توزع اورويل ما بين لونين من السرد، يشغل في الاول وظيفة الراوي، في حين انه في اللون الآخر لا يكتفي بمثل هذه الوظيفة، وانما يسارع الى لعب دور المحلل والناقد والواعظ. وهو ما يرقى بدوره الى دلالة على فشل اورويل في تبيّن الفارق الكبير ما بين الوصف الايديولوجي المفهوم والعبارة وما بين التصوير المستند الى الوعي العملي والتجريبي. فتبعاً للأول يصدق وصف ما يجري على صورة صراع ما بين الفاشية والديمقراطية، بل انه لا يصدق الا على هذا الوجه الذي يستوي على اساس جملة من المسلمات المفترضة بصورة مسبقة. بينما يكون الضرب الآخر بمثابة تسجيل ما جرى ويجري، وملاحقة للجزئي، من دون الانطلاق من تصوّر كلي او مجرد مسبق الإفتراض. وهذا ما عمد اليه اورويل في متن كتابه، وان ليس في الفصلين المستبعدين كمحض ملحقين وشرحين اضافيين. بل وكان هذا الاسلوب الذي امتاز فيه في التصدي لنزعة التفكير النظري والتجريدي، ومن ثم للتعبير الايديولوجي الشائع في الاوساط اليسارية. غير انه، وبعد الخيبة المريرة التي كابدها في اسبانيا، فضلاً على ما آل اليه النظام البلشفي في عهد ستالين، لم يتوان عن توسل ضرب من التعبير كان على الدوام موضع ريبته واحتقاره(٢٣). فإمعاناً منه على الارجح في تكذيب الدعاية اليسارية، عمد في الفصلين المذكورين الى تلخيص تجربته على وجه جدالي، منطلقاً من دهشة غير مفتعلة، وما كان له ان يفتعلها، بأن ما كان يجري في اسبانيا ليس من الوضوح او البساطة بحيث يتيسر وصفه بصراع ما بين قوى الديمقراطية وقوى الفاشية، وهو الوصف الذي دأبت الصحافة اليسارية على التسليم به بدوغمائية مألوفة، انما كان اشبه بحالة من الفوضى «الثورية»، من ابرز اعراضها استيلاء الفلاحين على الاراضي وسيطرة النقابات على مفاتيح الصناعة، وهو ما توج بمحاولات لاستبدال سلطات الدولة المحلية بما يشبه السلطات النقابية والحزبية. في حين وقفت حكومة الجمهوريين الاسبان عاجزة او مترددة حيال ذلك، وفي احسن الاحوال لم يتجاوز تحركها الانضمام الى تكتل من إشتراكيين يمينيين وليبراليين وشيوعيين، غرضه التصدي لمشروع «ثورة إشتراكية» حملت لواءه احزاب يسارية راديكالية شأن الفوضيين او «حزب العمال الاشتراكي الثوري» (بويم) الذي كان اورويل منضوياً في صفوفه.

المفارقة(وما اكثر المفارقات في حياة اورويل) ان اورويل وعلى رغم انه انتمى الى «بويم» الا انه كان يميل الى تأييد موقف الحزب الشيوعي من خوض الحرب باعتبارها دفاعاً عن الديمقراطية وليس سبيلاً الى سيطرة العمال على السلطة. ولقد رأى اورويل ان هدفاً كهذا لهو اشد معقولية من هدف «بويم»، ونظرائهم من الاحزاب والجماعات الراديكالية التي اعتبرت ان الحرب ليست حرباً ضد الفاشية فحسب وانما هي ثورة ضد البرجوازية عموماً وفي سبيل تحقيق الإشتراكية.

فالحرب والثورة امر واحد، وهذا ما ادى الى إستفحال العداء ما بين الشيوعيين والبويم إستفحالاً تجاوز عداء اي منهما للفاشية نفسها. وما هذا بالامر الغريب، وان بدا محيراً لاورويل ومثيراً للخيبة ايضاً. فالنزاع على تمثيل الطبقة او الجماعة نفسها لهو غالباً ما يكون اقسى من اي نزاع ما بين قوتين تمثلان طبقتين او جماعتين مختلفتين.

ولئن كانت هذه احدى خيبات اورويل الكبرى، فإن ما لاحظه من تطابق ما بين صحافة اليمين وصحافة اليسار، ومن ثم ما بين دعايتي كل منهما، لم يكن بمصدر خيبة اقل «ان احد وجوه الحرب الاشد رعباً، ان حرب الدعاية، الصراخ والاكاذيب والكراهية، انما تظهر على وجه متكافيء من قبل مختلف المتحاربين» يقول اورويل ويضيف في موقع آخر: «ان احد المؤثرات القابضة للنفس في هذه الحرب (الاهلية الاسبانية) انها علمتني ان صحافة اليسار لهي على كل وجه زنيمة ومعدومة الامانة على نحو لا يقل عن صحافة اليمين.»(٢٤)

فلو صح الزعم القائل بأن اليسار مختلف عن اليمين، لكن تجلى هذا الاختلاف في اساليب الدعاية نفسها. أما وقد تماثلت هذه الاساليب، فإن زعم الاختلاف المتقدم يمسي باطلاً في عرف اورويل. فالاختلاف في أساليب جماعات مختلفة الدوافع والاغراض امر بديهي بالنسبة لأخلاقي التفكير شأن اورويل لا يفتأ يُصنف الناس كصادقين وغير صادقين، زنيمين او حقيقيين. فلا يبدو ان اورويل متنبه الى حقيقة ان الدعاية، بما هي تدبير غرضه الاساسي إسباغ المصداقية على الذات وتشويه الخصم، لهي محكومة بآلية متشابهة أنى استُخدمت، او لعله تنبه إليه بعد هذا الدرس بالذات وهو ما ترك اثره العميق من خلال النظرة التشاؤمية التي جعلت تصوراته السياسية خاصة في عمليه الأخيرين، «مزرعة الحيوان» و«١٩٨٤».

الثورة المغدورة

ففي عمليه القصصيين الاخيرين يمضي اورويل شوطاً أبعد من الملحقين المستبعدين الى نهاية كتاب «تحية الى كاتالونيا». فهنا، وعلى ما لم ينفك البعض يلفت النظر، لا يعود الجنوح الايديولوجي مقتصراً على وريد يخترق جسد كتابته وانما يكاد يستولي عليه بحيث يكون مظهراً لخطاب مضاد للثورة الاشتراكية، خاصة في ما آلت اليه من نظام استبدادي يماثل في اطواره اطوار استيلاء الفاشية على السلطة والمجتمع، وإلحاق الاخير بالاول في سياق عملية تحكم منهجية شاملة. وقد يجوز القول ان ظهور الخطاب السياسي على وجه اشدّ سوداوية وتحاملاً، عما هو عليه في كتاباته القصصية وغير القصصية السابقة، انما يعود الى توظيف المخيلة كأداة تسوغ المبالغة في وصف الامور خضوعاً منها الى فرضيات ايديولوجية تبسيطية الطابع، تُلغي الجزئي واليومي وتكتفي بالعموميات المنسوبة الى النظام المعني في الرواية. بيد ان هذا القول، المستند أصلاً الى ادعاء حرص على الشروط الفنية التي لا يستوي العمل القصصي من دون توافرها، يبالغ في تقويم الفرضيات الايديولوجية الكامنة خلف السرد، ويقلل من شأن

علاقة كل من الروايتين بالحادث والطارئ من امر السياسة التي نشأت في ظلها او في مواجهتها. فالغيرة المزعومة على قيمة العمل الفنية، تجاه رواية «مزرعة الحيوان»، مثلاً، تحط من شأن قيمة اخرى آنية وهامة في صوغ وعي يتجاوز سمة الآنية نفسها، تتجلى على خير وجه في الملابسات التي احاطت صدور هذه الرواية.

فعلى غير اتفاق مع بهجة الاحتفال بدحر النازية، بما هو نتيجة لتحالف حلفاء غير متجانسين، بل كانوا حتى الامس القريب، من ألد الاعداء، خاصة بعدما وقّع الاتحاد السوفييتي اتفاقية عدم الاعتداء مع المانيا النازية- وهي العداوة التي لن تلبث ان تُستأنف بعد انقضاء شهور قليلة على نهاية الحرب والاحتفال بالنصر- صدرت رواية جورج اورويل القصيرة «مزرعة الحيوان»، عام ١٩٤٥ والحلفاء منغمسون بترتيب نتائج الحرب وتقاسم غنائمها.

وما كان من المستغرب ان تثير الرواية إستياء اليسار، لا سيما وان جل ما كتبه اورويل منذ عودته من اسبانيا، اضحى مثاراً لإستياء اليسار، ولكن الغريب انها قوبلت بتحفظ وإمتعاض من قبل افراد وجماعات ليبرالية ومحافظة، لن تني بعد وقت قصير، اي مع وقوع الحرب الباردة، تُسبغ المدائح عليها باعتبارها عملاً ادبياً هاماً وشهادة سياسية لا يرقى الشك الى امانتها. اما في وقت صدورها فكان الاتحاد السوفييتي لا يزال حليفاً، فيما جوزف ستالين يُلقب بـ«العم جو» تحبباً.

لم تكن الرواية لتوفق بناشر يساري، غير انها رُفضت ايضاً من قبل دور النشر الكبرى، وغير اليسارية، من النافل القول. ووصل الامر الى حد ان الشاعر ت. س. إليوت، المشرف في حينه على دار «فيبر»، وعلى رغم إعجابه بها، رفضها بناء على نصيحة من «وزارة المعلومات». فلم يكن من اللائق تصوير القادة السوفييت امثال لينين وستالين وتروتسكي على صورة خنازير وتصوير الشعب السوفييتي كخليط من أبقار وجياد واغنام ودجاج تعمل في مزرعة للسيد جونز، الانسان الوحيد في الرواية، وان كان رمز الرأسمالي، الذي يستغلهم أشدّ الاستغلال مستولياً على انتاجهم، وملقياً لهم، عوضاً عن ذلك، بالفتات يقيهم الجوع ويضمن له قدرتهم على مواصلة العمل والانتاج، ومن دون شرعية له في فعل ذلك سوى حق ملكيته الخاصة للمزرعة.

لكن اورويل لم يشأ، من خلال التمثيل على الثورة الاشتراكية الروسية على ألسنة الحيوانات، إهانة قادة وشعب الاتحاد السوفييتي، وانما جرياً على تقليد من الكتابة الرمزية ذات الغرض السياسي، ارادها أمثولة تهكمية للثورة التي انتهت الى تأسيس احد اشد النُظم السياسية استبداداً في النصف الاول من القرن العشرين. فما كان لأورويل، وخلافاً لليبراليين ومحافظين لم يتوانوا عن الوقوف موقفاً انتهازياً، ان يلتمس الشفاعة لمثل هذا النظام لمجرد انه انضوى في الحرب الى جانب الحلفاء وضد النازية. وما كان في وسع اورويل ان ينسى، ان لم نقل، ان يغفر خديعة الستالينيين في الحرب الاهلية الاسبانية، وما ابدوه من استعداد للإتفاق، بل للتواطؤ مع اي نظام كان، فاشياً ام امبريالياً، ما دام انه يخدم النظام الستاليني. وهو الاستعداد الذي اظهروه ثانية وعلى وجه صارخ اثر ما ابدوه من استعداد الى مهادنة النظام الهتلري، والقاء لائمة اندلاع الحرب على النُظم الديمقراطية الغربية.

وكان لا بد من العودة الى بداية القصة التي أتاحت هذا التوافق غير المنتظر او المتوقع ما بين «الاشتراكية»، وان كانت إشتراكية ستالين نفسه، والفاشية. هذه القصة هي قصة الثورة البلشفية وقد بدأت،شأن بداية كل مشروع طوباوي بحلم، وانتهت بكابوس.

وإنها عند أورويل حكاية «مزرعة الحيوان»، حيث في ليلة بعدما يخلد مالكها، السيد جونز، الى النوم ثملاً، تتوافد الحيوانات الى مستودع الغلة الكبير تلبية لدعوة كبير الخنازير وأعمقهم حكمة، «اولد مايجور»، وهو شاء ان يقص عليهم حلماً رآه في الليلة السابقة.

وما ان يكتمل حضور القوم حتى يعتلي أولد ميجور المنصة. بيد انه لا يبادر من فوره الى سرد حلمه، وانما يُلقي خطبة عصماء يُرثي من خلالها حال الحيوانات في ظل الاستغلال الذي ما انفكوا يتعرضون له على يد السيد جونز، وابناء جلدته من البشر: «عملنا يحرث الارض، فضلاتنا تخصبها، ومع ذلك ليس بيننا من يمتلك شيئاً غير جلده»(٢٥)

ويمضي أولد ميجور على هذا المضمار منبها كل فصيلة الى بؤس واقعها الراهن وما ينتظرها وينتظر اخلافها في المستقبل، محرضاً على التمرد ضد مُستغلها الانسان، الى ان تستقيم الامور وفق ما ينبغي ان تكون عليه: «تذكروا ايها الرفاق ان عزمكم يجب الاّ يفل. لا جدال ينبغي ان يقودكم الى الضلال. وإذا ما قالوا لكم بأن لدى بني الانسان والحيوانات مصالح مشتركة، وان انتعاش جماعة، لهو انتعاش الاخرى، لا تصغوا إليهم! فهذه أكاذيب كلها. لا يخدم الانسان احداً سوى نفسه. لتكن بيننا نحن الحيوانات وحدة تامة وتضامناً رفاقياً كاملاً في الصراع: كل البشر أعداء، كل الحيوانات رفاق!»

ولئن قضى أولد ميجور بعد ثلاثة أيام فحسب، فإن كلماته لا تذهب هباءً. فلقد أيقظ الحيوانات ليس على راهن حالهم فحسب، وإنما على ما ينبغي ان يكون عليه، حقاً وعدلاً. فيسارع الخنازير، وهم الفصيلة الاذكى والأوسع علماً بين فصائل الحيوانات الاخرى، يتزعمهم نابليون، ضخم الجثة، قاسي الملامح، قليل الكلام غير ان في وسعه ان يقود الامور دائماً وفقاً لمشيئته. اما رفيقه سنوبل، فهو على النقيض تماماً، واسع الصدر فصيحاً في الخطابة وابتكارياً. بيد ان لا طوية مظلمة وعميقة له نظير نابليون. وفي اثرهما يأتي سكويلر، المجادل الدوغمائي القادر على ان يصف الاسود على انه أبيض.

وينهمك القادة في إعداد الحيوانات للثورة المقبلة إقبالاً حتمياً، وينكبون، في الوقت نفسه على صوغ «النظرية الحيوانية» ريثما تتوافر الظروف المواتية (اي الموضوعية، بحسب الرطانة الماركسية) لقيام الثورة. ويتمرد الحيوانات على السيد جونز واعوانه ويحملونهم على الفرار بعيداً عن المزرعة. ويسارع الحيوانات الى إقتناص هذه الفرصة، فيوصدون الابواب ويتخلصون من ادوات وعلامات الاستغلال والمهانة التي كان جونز قد سامهم إياها، ويُصار الى تغيير اسم المزرعة الى «مزرعة

الحيوان» بعدما كانت «مزرعة مانر».
اما وقد حصلت الثورة، فلا يعود ثمة لزوم الى نظرية متشعبة ومعقدة شأن «النظرية الحيوانية» ويصار الى تلخيصها بغرض السهولة الى وصايا سبع، اولها ان كل من يسعي على قدمين اثنتين لهو عدو، وان لا حق لحيوان ان يقتل حيوانا آخر، فكل الحيوانات متساوية.

ولئن تحققت ثورة العدل الاجتماعي الموعودة، فإن العدل المنشود نفسه ليس بأدنى الى التحقق. فلا بد من الانتقال الى طور آخر يتطلب تخطيطاً وادارة انتاج، فضلاً على تثقيف الحيوانات ثقافة تسهم في تطوير قدراتها بما يتلاءم مع أعباء المرحلة الجديد. وتناط مهمة التخطيط والتثقيف بالخنازير، النخبة الاذكى والاوسع ثقافة، بينما يقتصر دور الحيوانات الاخرى على التصويت. هنا في غمرة الإحتشاد والنقاش تظهر بوادر المنافسة ما بين نابليون وسنوبل، ويصير من المتوقع ان اي اقتراح يتقدم به احدهما يُرفض من قبل الآخر، جملة وتفصيلاً، وبما يفضي الى نزاع مفتوح. وحيث ان سنوبل ثري المخيلة فصيح العبارة لا يسع نابليون التغلب عليه الاّ من خلال اللجوء الى القوة، فيسارع الى إطلاق كلاب شرسة كان قد دربها واعدها لمثل هذا الغرض على غفلة من بقية الحيوانات. وشأن السيد جونز من قبله، يلوذ سنوبل بالفرار مخلفاً المزرعة لسلطان نابليون ويُسدل الستار على عهد من المؤثرات والتداول والنقاش ويُستعاض عن كل ذلك بأوامر مباشرة تصدر عن نابليون وتنفذ من غير جدال بفضل الكلاب الشرسة، المخلصة لسيدها، وحيث تبرز الحاجة الى تبرير مثل هذه الاوامر، يُصار الى تبريرها من خلال الدعاية التي يشرف سكويلر على نشرها. ولا ينقضي وقت طويل حتى يُصار الى تغيير وصايا النظرية نفسها: فوصية «كل الحيوانات متساوية» تغدو «كل الحيوانات متساوية، لكن بعض الحيوانات اكثر مساواة من البعض الآخر».

ولئن حرص اورويل على اقامة تواز ما بين الحوادث التاريخية والسرد القصصي، فهو لا يرمي من خلال أمثولة كهذه الى إعادة سرد نقدية لتاريخ الثورة البلشفية والعقود التي اعقبتها. فلا اثر كبير للالتباسات التاريخية التي اكتنفت الثورة، وهو مما يستبعده الشكل الادبي الذي لجأ اليه اصلاً (اي الامثولة) ولا يبدو لينين ممثلاً بأولد ميجور موضع مساءلة او محاكمة. التساؤل الوحيد الذي تثيره الحكاية حول الثورة هو المسوغ الاخلاقي لكراهية السيد جونز وبني البشر قاطبة مما يحض عليه ميجور، وبخلاف ذلك فإنها لا تبخل بالمديح على الانجازات المزعومة التي انجلت عنها الثورة في الطور الاول. اورويل لا يختلف، بهذا المعنى، عن العديد من المثقفين اليساريين الذين ناصروا في البداية الثورة الاشتراكية في سبيل تحقيق العدل الاجتماعي، وعلى رغم ما شاب هذه الثورة من شوائب ما كانت لتغيب عن انتباه المهتمين.

لكن ما الذي يدينه اورويل؟ بل لنضع السؤال على الوجه التالي: لماذا كتب اورويل امثولة كهذه؟

يزعم اورويل انه شاء من خلال هذه الحكاية تقديم مساهمة نحو استعادة رصيد الإشتراكية الذي استنزفه نظاماً كلّانياً شأن النظام السوفييتي:

«ما من شيء ساهم بهذا القدر الكبير من إفساد الفكرة الاشتراكية الاصيلة كإلاعتقاد بأن روسيا لهي بلد إشتراكي، وان كل فعل من افعال حكامها ينبغي ان يُنفذ وان ليس ان يُقلد. على هذا فإنه خلال الاعوام العشرة الاخيرة بت على قناعة ان نسف الخرافة السوفييتية لازم إذا ما شئنا إحياء الحركة الإشتراكية. لدى عودتي من اسبانيا فكرت بأن أكشف الخرافة السوفييتية في قصة يمكن ان تُفهم بسهولة من قبل اي امرىء، ويمكن ان تُترجم بيسر الى اللغات الأخرى.»(٢٦)

لكن أهي الخرافة التي شاء نسفها، ام التعبير عن الخيبة؟

ليس إستئثار فرد واحد بالسلطة هو موضوع ادانة اورويل في هذه الحكاية. بل ان مقتربه السردي يشي بأن الاستبداد حالة متوقعة، وان لم تكن مبررة. بيد انه الكذب والنفاق اللذان يصاحبان الاستبداد بغرض تبريره، وتبرير كل تحريف وإستهانة بالمبادىء المتفق عليها اتفاقاً جمعياً. وانه لفي سبيل الكشف عن هذا الكذب والتحريف يُصار الى توظيف شكل سردي شأن الامثولة غرضها في النهاية إبلا غ درس أخلاقيً.

كانت الدعاية الغربية المضادة للثورة الاشتراكية في روسيا، ومنذ قيام الثورة، سلطت الضوء على مسألة الاستبداد والاغتيال العشوائي والجوع، وفي بعض الاحيان ابتكرت ولفقت اخباراً معادية للاتحاد السوفييتي. اورويل نفسه لا يوفر الدعاية الغربية نقده المرير في ثنايا الحكاية. وهو لا يفعل إنصافاً منه للإشتراكية الروسية، فليس واعز هذا الكتاب إنصاف التجربة الاشتراكية في روسيا، وانما لمقته الشديد للنفاق، سواء صدر عن دول الشرق او الغرب. وكما مر القول، فلطالما عبّر اورويل عن خيبته حيال الفارق الفاضح ما بين ما يُقال ويُزعم وما هو عليه الامر بالفعل، بل ولشد ما كان مصدر خيبته ان الحقيقة غائبة عن اولئك المتحمسين والمؤمنين بالمبادىء والنصوص.

مجمل القول انه بمعزل عن النية الفعلية للكاتب الانكليزي،اي نسف الخرافة السوفييتية، بل وعلى الارجح بفعل هذه النية نفسها، فإن «مزرعة الحيوان» تأتي كأمثولة تهكمية تنزع الى التعليم، والى تلقين درس عن الاستغلال والاحلام والطبيعة (الحيوانية) والاخلاص والخديعة. انها تكشف لكي تعلم وتميط اللثام لتُظهر ما خلف الرطانة، غير ان ما تكشفه وتعلمه ليمضي ابعد من غرض الإجهاز على الخرافة. اذ يبدو اورويل كمن خُدع بمسوح العدل الذي ارتدته الثورة الاشتراكية، فارتد عاقداً العزم على كشف الصورة الفعلية التي تختفي وراء تلك المسوح. وشأن اي مرتد او تائب تجده يُبالغ في إظهار مرارة خيبته، فيتحول كل شيء الى مظهر للخديعة وشر متعاظم. ولئن كان القول بأن الثورة الروسية مغدورة، فما يُصار الى الخلوص اليه في نهاية الأمثولة ان الثورة الاشتراكية رهينة الخديعة على الدوام. او على ما يُشير وليامز فإن السعي الى نسف الخرافة الاشتراكية السوفييتية يفضي في النهاية الى نسف خرافة الثورة الاشتراكية نفسها. ومن ثم فإن غرض إحياء الحركة الاشتراكية بمعزل عما عراها بفعل الاشتراكية السوفييتية المعزولة، ان هذا الغرض «يُجابه بالشبح الحزين لمخيلته اللاحقة»(٢٧).

رواية الخلاصة:

لكن ما تلا «مزرعة الحيوان» كان ادهى.

بخلاف «مزرعة الحيوان» فإن رواية «١٩٨٤» لا تبدأ بحلم وتنتهي بكابوس، او من ثورة في سبيل تحقيق العدل الاجتماعي وتنتهي الى إنشاء دولة بوليسية عاتية. وانما تبدأ من الكابوس نفسه، من الحضور المهيمن لدولة المراقبة البوليسية. بكلمات اخرى فإن الرواية التالية والاخيرة، تبدأ من حيث تنتهي «مزرعة الحيوان» او من حيث تنذر نهاية حوادثها من مغبة حصوله، لكن من دون ان تفضي الى ايما مخرج او سبيل ما عدا التسليم برسوخ حالة استبداد شاملة ومتصلة، تمتلك كافة سُبل ومقومات الاستمرار، الداخلية والخارجية: جهاز مراقبة وقمع، جسماني وعقلاني، كامل القدرات، وحالة حرب دائمة مع احدى الدولتين الاخريين اللتين تشاطرانها وتنافسانها في السيطرة على العالم أجمع.

«١٩٨٤» هي من وجوه عديدة مختلفة اقرب الى الخلاصة.

الخلاصة التي شاء اورويل ان يختم حياته بها: خلاصة تجاربه ومخاوفه وخلاصة تصوراته مما ورد في «مزرعة الحيوان» و«تحية الى كتالونيا» وفي العديد من مقالاته السياسية، بل وبعض كتاباته غير السياسية وذات الصلة الوثيقة بالاشتراكية. مثلاً فإن العديد من الصور التي ترد في رواية «١٩٨٤»، فضلاً على سبل التعبير المستخدمة، انما سبق ورودها واستخدامها في اعمال شأن رواية «ايام بورما» و«متشرد في باريس ولندن» وبعض مقالاته غير السياسية.

انها ايضاً الخلاصة التي ينطلق منها نقّاده، او يستندون اليها، حينما تعيهم الحيلة في البرهان على ما يزعمون من خلال كتبه الجدالية السابقة شأن «الطريق الى ويغان بيير»او «تحية الى كتالونيا» او حتى «مزرعة الحيوان» نفسها. وانها الخلاصة من زاوية ان وتيرة تلقي الارث الاورولي تبلغ تمامها.

فرواية «١٩٨٤» عند ناقد شأن ليونيل ترلنغ لهي إستكمال لضرب من التعبير واعزه «مركزية اخلاقية» واسطتها الحس السليم، ومن خلال الايمان بصلاح الفلسفة التجريبية بأن الحقيقة قائمة هناك وان من الممكن بلوغها اذا ما تجنبنا الانحياز الايديولوجي. وعله هذا تكون الرواية بمثابة فضح للغز السلطة في شكلها المجرد من اية غاية ما خلا ذاتها، ومن حيث ان طبيعتها تتمثل في الأذى الذي تُلحقه بالآخرين. وهذا هو مفهوم السلطة عند حكّام الدولة العظمى، اوشنيا، التي تتنبأ الرواية بقيامها ووقوع العالم تحت سيطرتها وسيطرة نظيرتيها، يوراسيا وإيستاسيا.

يقرّ ترلنغ ان الرواية، في جزء كبير منها، هجوم على الشيوعية السوفييتية. بيد انه يستدرك، منبهاً، الى ان اورويل لا يميز ما كان يجري في روسيا عهدذاك عن النزوع العام في العالم الراهن. فلئن كان القصد الواضح بأن روسيا ، من خلال ثورتها الاجتماعية المثالية التصوّر، قد انتهت الى دولة بوليس، فإن القصد الموارب ان هذه هي صورة المستقبل المرتقب، طالما ان التهديد البالغ للحرية الانسانية قد يصدر عن تطور مماثل الهول، بل واشد هولاً، من خلال التصورات المثالية الاجتماعية للثقافة الديمقراطية نفسها.(٢٨)

ترلنغ وإن نبّه الى ان غرض اورويل هو التحذير بأن النُظم الديمقراطية نفسها قابلة لأن تنجلي عن مثال الدولة البوليسية العظمى، فإنه يحاول ان يقطع الطريق على كل من أتباع اليسار واليمين الذين اصروا على قراءة الرواية بمثابة هجوم صريح على الاشتراكية وكإنذار من مغبة ما تؤدي ثوراتها اليه. بيد ان تنبيه ترلنغ هذا لا يرمي، على الوجه الخصوص، الى الدفاع عن الاشتراكية او عن التزام اورويل بالاشتراكية، وانما دفع شبهة الانحياز الايديولوجي عن مؤلف الرواية. فترلنغ يسوق مثل هذا الرأي في عزّ الحرب الباردة حين صير الى تمييز المثقفين على اساس موالاة هذا المعسكر او ذاك، ومن ثم فإن همه الرئيسي تعزيز الاعتقاد بأن الاساس الذي استوت عليه كتابات اورويل، بما فيها الاشدّ جدالية، لهو الالتزام بعقلانية تجريبية وبالحس السليم الملازم لها، والاهم من ذلك بالعلاقة المباشرة بالحقيقة السياسية والاخلاقية.

بيد ان هذا الاساس بالتحديد هو ما يتعرض للنقد، في إطار تلقي الارث الاورولي خاصة من قبل يساريين، ماركسيين، شأن ريموند وليامز الذي ما انفك يُجادل بأن اورويل قد ألحق أشد الأذى بالاشتراكية، إن كثورة ونظام او كفكرة اصلاً، حتى وإن أنكر المؤلف بأن تكون الرواية هجوماً على الاشتراكية او حزب العمال البريطاني، فإنه لم يدفع الاذى الذي لحق بالحركة الاشتراكية، طالما كان هذا التأويل الاوسع شعبية.

يستدرك وليامز بأن ما تصوره الرواية من امر الشيوعية السوفييتية ليس بحد ذاته مصدر الأذى- فوليامز يحاول ان يميّز نقده للرواية عن نقد الموالين للإتحاد السوفييتي، بل وللستالينية نفسها- وانما الاصرار على ان المركزية الاقتصادية، وبالتالي الاشتراكية، لهي مما يمكن ان تفضي الى قيام الدولة البوليسية العظمى على مثال روسيا الستالينية والمانيا الهتلرية. فمن خلال عزو كافة اشكال المراقبة السلطوية والقمعية الى ضرب سياسي بعينه (اي المركزية الاقتصادية والسياسية) فإنه لم يتعمد الإساءة الى هذا الضرب وانما أجهض التحليل الذي انتهجه من امكانية تبيّن القوى غير الانسانية المدمرة اينما وتحت اي اسم ظهرت، وخلف اية ايديولوجية توارت.(٢٩)

فلا يحاسب وليامز (المحاسبة هي النهج الذي يتبعه الناقد الماركسي ازاء كتابة اورويل) النص الاورولي من زاوية المقصد الخالص للمؤلف وانما في ضوء الاثر الذي خلفه والتأويلات التي سوغها. فمن موقع الالتزام بولائه السياسي اولاً، واستجابة منه الى منهجه النقدي كباحث في علاقة الثقافة بالسياسة، فإن وليامز لا يُعفي اورويل من مسؤولية تأويل البعض لأعماله تأويلات مسيئة الى الاشتراكية. فأورويل لم يرجىء قول الحقيقة، كما هو متوقع من إشتراكي «مخلص»، في ما يتصل بالنظام الاشتراكي الوحيد (الاتحاد السوفييتي) بل انه مضى الى حد إعتبار المركزية الاقتصادية من مظاهر الانحدار الى درك الدولة البوليسية العُظمى.

الى ذلك فإنه، وخلافاً لما توصي به الاشتراكية من تفاؤل بامكانية المقاومة والتعويل على دور الطبقات الدنيا، اصر اورويل على استبعاد اي امل بمواجهة سلطة مستبدة او جائرة. ففي «١٩٨٤»، كما في «مزرعة الحيوان»، تظهر العامة قليلة الاكتراث او عديمة القدرة الفكرية او المادية على مواجهة النخبة المتسلطة. واذا ما بدرت مقاومة، فإنها تبدر عن غير المنتمين الى اية من النخبة الحاكمة او العامة، وهي في الأغلب الاعم تبوء بفشل ذريع كما حدث لسنوبل، في «مزرعة الحيوان»، ومن بعده ونستون سميث في رواية «١٩٨٤».

ولا غرابة اذا ما اعتبر وليامز ان هذه الرواية بمثابة إشهار لحالة الهزيمة والخيبة، بل واذا ما انطلق منها لكي يشخّص إشتراكية وليامز بإعتبارها، على ما مرّ القول، محض مطلب «جمالي» كمبدأ يسوغ إعتبار حالة التشرد التي إختارها كحالة منفى.

غير ان هناك من يرد حالة «الخيبة والهزيمة» التي تشهرها الرواية الى محنة فكرية عميقة وعامة، ما انفكت تصيب الاشتراكيين، والماركسيين، البريطانيين عامة وليس اورويل وحده. وعند إسحق دويتشر فإن الرواية وثيقة خيبة امل مظلمة وليس حيال الستالينية فحسب، وانما كل شكل ولون من الاشتراكية. فلا شك ان حملات التطهير الستالينية في الاعوام ما بين ١٩٣٦-١٩٣٨، والمضاعفات التي خبرها اورويل في اسبانيا، قد اصابت رجلاً ذا إستقامة وحساسية مثله بالهلع والغضب. وما كان للتبريرات الستالينية، او للسفسطة التي توارى خلفها اتباع الاممية الثالثة، ان تخفف من غلواء ما اصابه. بل وعلى ما لاحظنا انما فاقمت من شعوره بالخيبة ومن غضبه، وما خلف بالتالي اثراً عميقاً على قناعاته الفكرية والسياسية.

لم يكن اورويل عضواً في «الحزب الشيوعي» الا ان مناصرته للحركة الاشتراكية حضته على افتراض غرض مشترك مع الاتحاد السوفييتي على كل وجوهه وتقلباته. بيد ان القمع الستاليني لم ينسف هذا الاحساس بالغرض المشترك، بل وزاد على ذلك ما اظهره من وجه غير عقلاني للنظام الكلاني.

وعلى ما يمضي دويتشر، فإن اورويل، شأنه شأن جل الاشتراكيين البريطانيين، لم يكن ماركسياً. وعنده ان «المادية الديالكتيكية» كانت امراً عويصاً. فلقد كان عقلانياً مخلصاً بالفطرة وان ليس تماماً بالوعي. وخلافاً للظن الشائع في الاوساط الانغلوفونية، فثمة فارق كبير ما بين الماركسية والعقلانية، من حيث ان الاولى تسلم بأولوية الحوافز غير العقلانية الكامنة خلف اوجه متعددة من السلوك والتعبير الانسانيين، في حين تركن العقلانية الى الظن بأن الدوافع العقلانية هي التي تملي افعال البشر واقوالهم وبما يقدم المجادلة العقلية كسبيل صالحة لاقناع الناس بالاشتراكية. لذا فإن الماركسي يكون أشد إستعداداً عقلياً، من رفيقه الاشتراكي العقلاني، لفهم المظاهر غير العقلانية في الشؤون الانسانية بما فيها حملات التطهير نفسها. فقد يستاء الماركسي ويصاب بالهلع لفرط ما قد يشهد من سلوك غير عقلاني، بيد ان ذلك لا يؤدي الى زعزعة ايمانه او الحط من معتقداته. بينما يلفي العقلاني الاشتراكي نفسه تائها وعاجزاً حيال ما يعصى على سبل الاحاطة العقلانية، وفي احسن الاحوال حائراً ما بين التشبث بعقلانية تعجز عن فهم الواقع وما بين تعقب الواقع والاحاطة به بما يوجب التخلي عن العقلانية.

لقد اقبل اورويل على الواقع السياسي، فألفى نفسه مجرداً من فرضياته العقلانية حول الحياة. وهو في تفكيره لم يفلح في ادراج حملات التطهير في سياق يتيح فهماً عقلانياً، فلبثت شبحاً يطارده. بل وعلى ما يجادل دويتشر فإن شبح هذه الحملات وقف، بشكل مباشر او غير مباشر، خلف جل ما كتب بعد الحرب الاهلية الاسبانية: « لقد كان هوساً مشرفاً، هوس عقل راغب عن خداع نفسه والكف بارتياح وسهولة عن التنازع مع مشكلة اخلاقية مُقلقة. بيد ان التنازع مع شبح حملات التطهير أعدى عقله بداء غير العقلانية. وحيث وجد نفسه عاجزاً عن تفسير ما حدث تبعاً لما يمليه الحس التجريبي السليم، فجعل يهجر العقلانية ناظراً الى العالم من خلال نظرة تشاؤمية باطنية.» (٣٠)

لكن هل في هذا الكلام انصاف لرؤية اورويل السياسية؟

يبدو دويتشر أشد تعاطفاً تجاه اورويل من وليامز. وهذا مرده، على الارجح، الى حقيقة ان اورويل غالباً ما أُعتبر من أشياع تروتسكي. ودويتشر نفسه كان تروتسكياً مخلصاً، ولا غرابة في تشديده على دور «حملات التطهير» الستالينية في صوغ رؤية اورويل. غير ان دويتشر في تشخيصه هذه الرؤية كإعراب عن أزمة فكرية الجذور افضت الى التشاؤم والسوداوية، لا يقل إجحافاً بحق الكاتب الانكليزي. فهو لئن ردّ ما صدر عنه الى تقليد فكري، «الاشتراكيين العقلانيين»، لم ينفك يقف عاجزاً امام المظاهر غير العقلانية في التاريخ والواقع السياسيين، فإنه وعلى منوال وليامز نفسه، يستبعد نظرة اوويل من المدار السياسي ويعتبرها محض تعبير عن ازمة منهجية او فكرية مجردة.

لكن أياً من تشخيص وليامز او دويتشر لم يفلح في النهاية في تجريد رؤية اورويل من فاعليتها السياسية. فأتباع اليمين، سواء كانوا من فرسان الحرب الباردة ام المعادين لاي شكل من اشكال المركزية الاقتصادية وتدخل الدولة لم ينفكوا يستخدمون كلام اورويل سلاحاً مضاداً للإشتراكية. غير ان الافصح دلالة على دوام فاعلية النقد الاورولي، ان يساريين من مختلف التيارات لم ينوا يعودون اليه ويحيون النقاش حول ما قاله. وبعد دويتشر ووليامز وأضرابهما، برز على اليسار من حاول ان يسوق تحليلاً لرؤية اورويل يتجاوز المصادقة عليها او ادانتها.(٣١)

ومن هذا الركن تأتي محاولة ناقد شأن ستيوارت هول في قراءة سياسة اورويل إنطلاقاً مما ترد عليه في رواية «١٩٨٤» ولما أثارته وتثيره.(٣٢)

وتبعاً لهول، فإن اورويل على رغم مشايعته المخلصة للإشتراكية الا انه كان فردياً على وجه استثنائي. فلقد حمل اراء مستقلة، وكان على الدوام «سيد نفسه»، حارب مع الآخرين في سبيل قضايا آمن بها، لكن على

طريقته. ولشدّ ما كره ان يؤمر بما ينبغي ان يفعل، ان يُرأس او يكون تابعاً لخط الحزب. انتمى الى تقليد «الاشتراكية التحررية» عوضاً عن «الاشتراكية الجمعية» وهذا ما ترك اثراً بارزاً على موقفه تجاه السلطة عموماً: النظام، القوة ومن ثم الدولة. وانه لفي ضوء هذه النزعة الفردية، يمكن ان نفهم موقف اورويل من العامة، او البروليتاريا، في الرواية المذكورة. وخلافاً لما يزعمه ناقد شأن وليامز، فحقيقة ان فعل مقاومة السلطة الطاغية ينحصر بونستون سميث وصديقته جوليا، ليس من قبيل إحتقار العامة او اليأس منها، وانما لان المقاومة التي تعني اورويل، وان عناية لا تمجيد فيها او إعلاء من شأنها بدليل فشلها الذريع في النهاية، لهي تلك التي ترفع راية الحرية الفردية.

ان فردية اورويل هي التي حددت وجهته السياسية، وهي وجهة كانت دخيلة على مفهوم الاشتراكية المستند الى دور الدولة، ومن ثم المبشر بإمكانية تطويع الجماهير في سبيل الاشتراكية من خلال ديكتاتورية الدولة. ولم يكن انضواؤه في النشاط السياسي، خاصة من خلال خبرته في كتالونيا، والنهاية المأسوية التي انتهت اليها تلك الخبرة، الا ليعزز هذه النزعة الفردية الاشتراكية، او حتى الفوضوية، عنده. هذه الخبرة بالتحديد، وبفعل الدور الذي لعبته كل من الستالينية والفاشية، أرست بعض اشدّ تصوراته قوة وسوداوية حول ما يمكن ان تفضي اليه الدولة. فالتوافق المتنامي ما بين الستالينية والفاشية قاده الى التسليم بأن الشمولية، او الكلانية، يمكن ان تكون الاساس الذي قد ترسو عليه اية دولة، وكنمط جديد من الدولة البوليسية في ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا شك نزعة الفردية عند اورويل، سواء في طورها الفطري، ام في تجذرها من خلال الخبرة السياسية، جعلته مفرط الحذر من شكل الدولة المقبلة. غير ان ما قال به حول التوافق المتعاظم ما بين الشرق والغرب، اي ما بين الستالينية والفاشية والرأسمالية، بما ينجم عن ولادة نمط من الدولة يقوم على اساس حكم نخبة قوية، او ما نعته هو بـ«الجمع الاوليغارشي» لهو قريب الشبه بنظريات «الجمع البيروقراطي» التي التمس بعض التروتكسيين من خلالها شرحاً لما جرى في روسيا في ظل الدولة السوفييتية. ولقد خلفت نظرية جيمس برنهام حول «الثورة الادارية» اثراً عميقاً على نظرة اورويل السياسية، خاصة في ما انجلت عليه في رواية «١٩٨٤».(٣٣)

وتبعاً لبرنهام، فإن العالم لم ينفك ينجرف نحو نظام من الادارة الجمعية الشكل انجرافاً يشي بأن التماثل في النظم السياسة لم يعد واقعاً ما بين المانيا النازية وروسيا الستالينية فحسب وانما الولايات المتحدة في عهد الرئيس روزفلت ومشروع وسياسة «نيو ديل». وما كان لأورويل الفردي ان يسلم بهذه النظرية بحذافيرها. فهو لم يُغفل حقيقة التفاوت ما بين كل من نُظم المانيا، الاقتصادية والسياسية والايديولوجية، ونظم الاتحاد السوفييتي، ومن ثم كان من الطبيعي ان يُقرّ بتفاوت أعظم ما بين نُظم هذين الدولتين ونُظم الدولة الليبرالية الغربية. غير انه جادل بأن كلاً من مجتمعات هذه الدول المتفاوتة النُظم جعلت منذ منتصف القرن تُظهر اوجه شبه صارخة على مستوى النوازع الكامنة فيها الى حكم يُدار من قبل نخبة متسلطة او «جمع اوليغارشي». فلم يتوان اورويل عن إلحاق رأسمالية الاحتكار الغربية الطابع بالنُظم الكلانية طالما انها لم تن تستعرض دينامية ادارة نخبوية كامنة. وهذا ما سوّغ له الكلام على الكلانية بإعتبارها حركة تاريخية عامة باتجاه نمط من الدولة جديد ومثير للروع طالما انه يقع في قبضة «جمع اوليغارشي». واستخدام هذا المصطلح بالتحديد لهو ما يدل على ان اورويل لم يتقصّد تمييز الاتحاد السوفييتي، وانما الاحالة على نظم الرأسمالية الاحتكارية التي يسعها على مستوى التنظيم الجمعي الانتقال الى «الاشتراكية» وفي الوقت نفسه الحفاظ على خصائصها بوصفها رأسمالية غرضها الاساسي ازدهار السوق والربح المتزايد. وليس من تفسير اقرب لانقسام العالم، في رواية «١٩٨٤»، الى ثلاث دول عظمى، متطابقة النُظم، الا التعبير عما كان اورويل يخشاه من تلاشي العوامل التي تميز الرأسمالية عن الفاشية والستالينية.

هل كان اورويل على حق؟

شأن العديد من الماركسيين الجدد، لا سيما من اتباع النظريات والمناهج النقدية الحديثة، يرى هول ان السؤال حول اذا ما كان اورويل على حق، سؤال لا طائل من ورائه. وخلافاً لأي من موقف ترلنغ او وليامز، فعنده ان اورويل كان غالباً على صواب وخطأ، احياناً على شكل متتال، واحياناً اخرى على نحو متساوق. فعلى رغم ما ينم عنه اسلوبه من وضوح اخلاقي ومصداقية سياسية، فإن كتاباته السياسية كانت منطوية على التباسات وفي نهاية التحليل متناقضة. ولقد كان على الدوام جزئي الرؤية، لكن الاجزاء التي رآها، افلح في النظر اليه بقوة ثاقبة «وحتى حينما يكون على خطأ، فإنه يحضنا على إعادة النظر في اسباب يقيننا. لذلك فثمة العديد من «اورولات» لكي نختار منهم. هذا بالاضافة الى آخرين شعرنا بضرورة ان نختلق لانفسنا. وانه لمن الخطأ الفادح اليوم ان نقرأ اورويل لخاطر «صوابه». فنحن نقرأه اليوم لتناقضاته ولضعفه ولموهبته في الكشف.»

لكن هناك اليوم، كما في الماضي، من يرفض مثل هذه الوصية. وبعض من يرفضها انما يقدم على فعل ذلك إنطلاقاً من مقدمة مطابقة للمقدمة التي ينطلق منها ستوارت هول في تحليله لسياسة اورويل. وعند كاتب يساري جدالي، شأن كريستوفر هتشنز، فان اورويل وعلى رغم ما اعتور حياته ومواقفه من تناقضات، كان على حق في ما يتعلق بأهم القضايا والمخاطر التي احدقت بعصره وعصرنا: الامبريالية والنازية والشيوعية السوفييتية. وبحسب هتشنز فلقد افلح اورويل في موقفه من هذه الايديولوجيات والقوى بفضل «الفردية» التي يفترضها هول نفسه، او «الاستقلالية» على ما ويؤثر هتشنز ان يسميها.(٣٤)

هذه الاستقلالية تجلت باكراً في حياة الكاتب الانكليزي، موضوع الجدل

المستمر: فلقد عدل عن استكمال مسار دراسته «التقليدي» مؤثراً الانضواء في سلك الشرطة الامبراطورية في بورما وما ترتب عنه من خبرة حملته على الاستقالة والتضحية بوظيفة مضمونة الامتيازات، والسعي عوضاً عن ذلك في سبيل شائك لم يكفل له دخلاً منتظماً وان عتقه من ربقة الاحتكام الى سيد من الأسياد.

غير ان استقلالية اورويل التي يحتفي بها هتشنز، ويحاول ، على وجه لا يخفى التشبه بها، لم تكن فطرية الطابع او مكتسبة اكتساباً اجتماعي الوازع. وانما كانت حصيلة تعلّم ذاتي لم يبرح الكاتب يطلبه حتى نهاية حياته. وهذا بالتحديد ما جعله اشتراكياً وداعية ومساواة، وفي الوقت نفسه، شكوكاً بأبرز مقومات تحقيق الاشتراكية: المركزية السياسية والاقتصادية.وما جعله ايضاً معادياً للنزعة العسكرية التدميرية التي وصمت القرن العشرين وفي الوقت عينه مدافعاً عن حرب البقاء القومية ومزدرياً دعاة «اللاعنفية» و«السلامية».

بل ان نزعة الاستقلالية هي التي تعلل اصلاً المفارقة في سيرة الفتى المتأنف، وتلميذ المدارس الخاصة، الميّال الى العزلة، ولكن الذي ما ان شبّ حتى هجر سبيل الحياة الآمنة لابناء الطبقة المتوسطة التي ولد اليها، منضوياً في حياة تسكع وتشرد بين حثالات باريس ولندن في ثلاثينيات القرن الماضي، وهو ما شكل خبرة كتابه الاول «متشرد في باريس ولندن».

ولقد أعانت الاستقلالية اورويل على الوقوف موقفاً صائباً من الايديولوجيات والنظم السياسية الاعتى في القرن العشرين. لهذا وخلافاً لابناء جيله، خرج من معارك هذا القرن منتصراً. فعزوف اورويل عن الالتزام بخط سياسي او بتقدير نظري للواقع السياسي، او حتى مراعاة دواعي المصلحة السياسة البريطانية، على ما فعل ليبراليون ومحافظون شأن إليوت، على سبيل المثال لا الحصر، عصمته في كل الاوقات عن الدفاع عن الستالينية، او غض النظر عن جور السياسة الاستعمارية، او التقليل من خطر النازية.

الى ذلك فإن وثوق صلته العملية بالسياسات المعنية، وانضواءه الشخصي في بعضها، كما في بورما وإسبانيا، خلال الحرب الاهلية، عززا صلابة نظرته النقدية. ومن خلال عمله في سلك الشرطة في بورما، تسنى لأورويل اكتشاف حقيقة ان السياسة الاستعمارية ما هي الا «السر القذر» للمؤسسة الثقافية المتنورة في بريطانيا.

اورويل، ولعقود عديدة قبل ظهور ما يُسمى بحقل دراسات «ما بعد الكولونيالية»، كان متيقظاً الى ذلك التناقض الفاضح ما بين الخطاب الليبرالي التنويري للنخبة الانكليزية وبين تستّر هذه النخبة على ذلك «السر القذر». ولئن حدا به جور السياسة الاستعمارية الى المطالبة باستقلال المستعمرات، وحتى في احلك الظروف، اي خلال الحرب العالمية الثانية، معتبراً ان إنهاء السياسة الاستعمارية لهو صنو محاربة النازية، فإن تيقظه للمفارقة المذكورة كان وازع إدانته للحكم الطبقي الانكليزي، بل وللفاشية بإعتبارها الشكل الاشدّ تطرفاً لمثل هذا الحكم. ولكن خلافاً لماركسيين أثنوا على «حكمة التكتيك» الستاليني في مهادنة النازية، لم ير أورويل الى الحرب العالمية كمحض صراع بين طبقات مسيطرة في بلدان مختلفة. ولا عجب اذا ما ألفيناه ساخراً من دعاة «السلامية» و«اللاعنف»، مسلماً بضرورة التصدي للزحف الهتلري، دفاعاً عن الحرية.

واذا ما انطلق هتشنز من صفة الاستقلالية عند أورويل، وشددّ عليها طوال دراسته، فليس من باب إسباغ الفضيلة الاخلاقية على كاتب يتيمّن بسيرته ومواقفه، وانما لأن جل من يتعرض لأورويل، وعلى اختلاف مللهم ومنطلقاتهم واهدافهم، انما يرون الى مواقفه بمثابة تعبير عن انحياز من نوع ما، شعوري او غير شعوري، الى ايديولوجية طبقة، او مزاج فكري او اخلاقي، الى مؤسسة او معسكر ما. ومن سبل مختلفة يكاد كل من رايموند وليامز وادوارد تمسون وادوارد سعيد وسلمان رشدي ان يصل الى الخلاصة نفسها، بأن اورويل كان منحازاً على وجه او آخر الى معسكر اليمين. وليس من قبيل المصادفة ان يوافقهم الرأي كتّاب يمينيون سارعوا الى تطويب الارث الاورولي بإعتباره ملكاً خاصاً بهم.

ولئن راق لبعض المحافظين القدامى ايمان أورويل الراسخ بفلسفة «الحس السليم» وبمعاداته للشيوعية وارتيابه بالمثقفين والاكاديميين وإيثاره حياة الريف على حياة المدينة، وبما سوّغ لهم إعتباره واحداً منهم، فإن المحافظين الجدد، خاصة دعاة النزعة العسكرية في الولايات المتحدة، لم يتوانوا خلال عقد الثمانينيات من القرن الماضي، عن قراءة رواية «١٩٨٤» بمثابة بيان مصادقة وتأييد لسياستي ريغن وثاتشر.

والشك في إستقلالية اورويل لا يقتصر على اولئك الذين يقرأون اعماله كمحض مضامين، بل و خلاصات مضامين، في خدمة السلطات والايديولوجيات اليمينية، خاصة إبان الحرب الباردة، وانما يصدر ايضاً عن أتباع ما يُعرف بـ«النقد الثقافي» عند ادورنو ومدرسة فرانكفورت عموماً، إضافة الى المبشرين بـ«ما بعد الحداثة»، وغيرهم ممن ينظرون الى سمتيّ الوضوح والموضوعية اللتين اشتهرت بهما كتابة اورويل بمثابة إنحياز الى فرضيات الشائع والمسيطر، والى محاور الاجماع، بما هي في النهاية تمثيل لسياسة وايديولوجية.

وتأتي محاولة هتشنز هذه بعد تمام القرن العشرين والألفية الثانية، اي بعد إشهار موت الايديولوجيات الكبرى، على وجه التحديد، وبما يجعل الجدل حول اذا ما كان اورويل إشتراكياً ام، جدلاً فائضاً عن الحاجة. فيبدو الغرض الوحيد لهتشنز في ضوء حقيقة كهذه إسدال الستار على الفصل الاخير من مسرحية اورويل، لكن من خلال نهاية تسلّم بـ«إنتصار البطل». وما كان لغرضه هذا ان يعصى على التحقق لو ان حدوده اقتصرت على مواقف اورويل من الاستعمار والفاشية والشيوعية. بيد ان محاولة هتشنز من سعة الطموح بحيث تشمل جل القضايا، بما فيها قضايا ما برحت موضوع نقاش وجدل لا سبيل الى حسمه من خلال محاجات سريعة، وإن رشيقة وبارعة العبارة.

ومقولات شأن الموضوعية والشفافية التعبيرية والحقيقة او علاقات نظير العلاقة ما بين النص والواقع او اللغة والكلام، وهي مما كان اورويل تناولها مراراً، وأُثير من خلالها، لاحقاً، نقاش يقع اليوم في قلب ميدان الجدل الدائر بين اصحاب مناهج التحليل والقراءة الجديدة، لاسيما دعاة «ما بعد الحداثية»، ونقّادهم وخصومهم.
لكن سعياً منه الى تجنب التورط في جدل كهذا، يطول من دون ان يخدم غاية الحسم المرتجاة، يقصر هتشنز تناوله على نقد صوري لبعض ما تلفظ به الروائي الفرنسي كلود سيمون، وعلى تعليق سريع على مقالة لكاتبة تقارن فيها ما بين ادورنو وأورويل.
وكان الكاتب الفرنسي قد زعم في رواية له ان كل ما كتبه اورويل حول اسبانيا لهو من قبيل شهادة الزور. وكلود سيمون كان محارباً هناك، ولكن في صفوف الشيوعيين الستالينيين. ومن ثم كان من الطبيعي ان يعارض السرد الذي عاد به أورويل، وان متذرعاً بنسبية الحقيقة وهي النظرة الفلسفية التي تحكم السرد في اعماله الروائية. بيد ان هتشنز يُصرّ على ان الخلاف الايديولوجي لهو حافز هجوم سيمون، وبدليل انه يخفق هو نفسه في الالتزام بشروط النسبية التي يزعم الاستناد اليها كأساس لرؤية العالم.
اما في ما يتعلق بالمقارنة ما بين ادورنو وأورويل، فيسارع هتشنز الى التوكيد على مواقف متشابهة عند الكاتبين، بقدر المواقف المتباينة التي ليس من العسير ردها الى اسباب عارضة.
ولقد شكك ادورنو بـ«الكلمات الواضحة» من حيث انها حاملة لغة الإجماع، وان الذين يُقدمون على استخدامها، إدعاءً منهم للموضوعية، ليسوا احراراً او موضوعيين. «ان ما لا يحتاجون الى فهمه بالاصل» يقول ادورنو، «لهو ما يعتبرونه مفهوماً وحسب. وحدها الكلمات المصكوكة من قبل التبادل، والمغتربة بالفعل، لتبدو لهم مألوفة. وهناك القليل جداً مما يمكنه الحط من شأن المثقفين بهذا القدر. وهؤلاء الذين يتوخون تجنبها، يتوجب عليهم ان يتجنبوا دعاة الايصال لانهم خونة لما يوصلون.»(٣٥)
يعلق هتشنز على هذا الكلام من خلال سوق استشهاد من مقالة لأورويل متوخياً إبانة أوجه الشبه في موقفي الكاتبين من اللغة الجاهزة: «حينما تفكر بأمر مجرد، فانك، منذ البداية، تكون ميّالا لإستخدام كلمات. والاّ اذا ما بذلت جهداً واعياً لكي تحول دون اللغة المتداولة، فإنها ستأتي مندفعة لكي تقوم بعملك ولكن بما يؤدي الى غبش المعنى وتغييره..»
في غمرة حماسه للتشديد على تشابه موقفي الكاتبين المذكورين، يُغفل هتشنز، او يجهل، حقيقة التباين الفلسفي العميق الكامن خلف نظرتي كل من ادورنو وأورويل. فلقد شكك ادورنو في اللغة المتداولة إنطلاقاً من فهم نظري تجريدي الطابع، وفي جلّ الاحوال، مفارقاً للغة الواقع اليومية، بينما شكك اورويل في اولوية الكلمات من وجهة معاكسة تماماً، اي حينما تكون وليدة تفكير نظري تجريدي يحدد المعنى على وجه منفصل عن التجربة والواقع.
على ان وجه الشبه الفعلي ما بين موقفي الكاتبين، لهو ذاك الذي أفضت اليه مثل هاتين الرؤيتين الى اللغة، باعتبارها أسيرة ثنائية حادة بين كونها لغة الفكر المجرد ولغة الإجماع السياسي، او لغة الواقع والتجربة، بحسب اورويل. وعلى ما يبيّن كريستوفر نوريس، مستعيناً بتحليل لبيري اندرسون، فإن مثل هذه النظرة الى اللغة هي ما ستفضي بأورويل، في النهاية، الى رؤية سياسية تشاؤمية وعدمية. وهي الرؤية التي بلغها ادورنو، وان على وجه مختلف و من سبيل معاكس.

نقد الفلسفة الانسانية:

بخلاف هتشنز الرامي الى الحسم والجدل حول اورويل، ولصالحه، من كل سبيل ممهد وغير ممهد، فإن نوريس الميّال الى ضروب النظر الاوروبية الحديثة، وهي غير الضروب البريطانية والانجلوفونية عموماً، يرد الازمة الفكرية والسياسة التي عبّر عنها اورويل ومثّلها خير تمثيل، الى توتر عميق في الماركسية لم يُصر الى استجلاء معالمه الاّ بفضل الاستعانة بمناهج القراءة والتحليل البنيوية والتفكيكية.
وعند نوريس فإن التشوش والتناقض اللذين إعتريا رؤية اورويل السياسية، فضلاً عما انتهت اليه من تشاؤم وعدمية لا يعود كله الى مزاج شخصيّ كنزوع الى الفردية او كجدّ في طلب الاستقلالية، او بالضرورة كرخاوة عقائدية، وانما هي الى تعبير عن إفلاس ضرب من الاشتراكية الماركسية مما استوى على اساس فلسفة ليبرالية انسانية. وهو الاساس الفلسفي، او الايديولوجي، على ما يؤثر نوريس نعته، الذي استندت إليه الكتابات المبكرة لكارل ماركس نفسه، وبعض اعماله الدعائية والتحريضية الغرض شأن «البيان الشيوعي» وما كان المرجع الاساسي لتقليد ماركسي، خاصة من أتباع الحركة الاشتراكية في بريطانيا.
وعوضاً عن تناول آراء ومواقف أورويل السياسية والفكرية عموماً بإعتبارها تعبيراً ارادياً واعياً «للشخصية الاورولية»، اي لقائل، فردي المزاج او استقلالي النزعة، او حتى عديم الصلابة العقائدية، الأحرى، في عرف نوريس، تناولها من حيث الحدود الايديولوجية التي تحدها وتجعلها صورة للتناقض الذي انطوت عليه وللعدمية التي انجلت عنها في النهاية.
وجرياً على تقليد من التفكير الليبرالي، انكليزي راسخ، سلم اورويل بأن الواقع يستقيم على وجه مستقل عن العقل الذي يعقله ويأوله. وأن حقائق خبرة الحياة الفعلية (او التجربة) المجردة من وسائط الادراك والتأويل، لهي ما يكفل سرد حقيقة التجربة، ولكن شريطة الالتزام بوصف دقيق للأمور، كما هي، ومن دون الوقوع في شرك الانحياز الايديولوجي او اللغة المسلم بفرضياتها على نحو مسبق. فهذا هو السبيل الى بلوغ الحقيقة بحسب الحس التجريبي السليم، وبما هو التعبير عن لبّ الفلسفة الانسانية الليبرالية المطمئنة الى بعض الفرضيات والمقولات الاساسية لعصر الانوار والحداثة، وتعريفاً للفرضية التي تقدم الانسان، بإعتباره ذاتاً فاعلة او وكيلاً حراً، على جل مكونات الوجود الاخرى.
لكن، وعلى ما سبق القول، فإن اتباع سبيل هذه الفلسفة لم يؤد الى بلوغ الحقيقة بقدر ما افضى، في حالة اورويل على الاقل، الى التشوش والتناقض وفي المحصلة النهائية الركون الى نظرة سياسية عدمية.

ومن وجهة نظر التحليل الماركسي الحديث الناقد لكافة أوجه الفلسفة الانسانية في التراث الماركسي، من خلال الاستعانة بالمناهج البنيوية- تحديداً من وجه صاحب نظر شأن ألتوسير- التي تقدم «البنية» على «الانسان»، فإن اورويل على ما يجادل نوريس يمثل الدوافع الملتبسة والمدمرة دماراً ذاتيا لإنسانية ارتطمت اخيراً بأيديولوجيتها المفلسة. فلا وجود عند اورويل لحقيقة ان مفهوم «الانسان» او الذات الفاعلة ما هو الا كيان متخيل لأيديولوجية قائمة، وعملية اجتماعية أكيدة. ولئن ظهرت هذه الحقيقة ابداً، فإنها تظهر متنكرة على صورة تحذير مما يمكن ان يحصل اذا ما استسلمت الديمقراطية امام القوى الاجتماعية الكلانية او الشاملة التحكم. اورويل، على ما يُستشف من كلام نوريس، يدرك الآلية الكامنة خلف ايديولوجية «عقلانية» حديثة تستقيم على اساس التحكم بسائر اوجه الحياة الانسانية وغير الانسانية، غير انه وتشبثاً منه باعتقاده الوهمي بكفاية الكرامة والحقيقة عند الانسان الفرد، يُسقط ادراكه على نظام سياسي أجنبي (الستاليني او النازي). وعلى رغم الإسقاط المتعمد، فإن الصورة لتنجلي عن إيمان بالفرد العاقل والمستقل كضمانة ضد قوى القمع، غير ان هذا الايمان سرعان ما يزول مميطاً اللثام عن احتكام الى ايديولوجية قوى القمع المسيطرة.(٣٦)

وبحسب الماركسية المناوئة للنزعات الانسانية، او لما يُنعت بـ«الانسانوية»، فإن هذا هو الشرط الذي يمكّن كافة الايديولوجيات. فهذه الذات المستقلة، المفترضة عند خطاب النزعة الانسانية، ما هي الا خليقة اللاوعي السياسي الملتبس وملكوتها الرمزي وحيث يُصار الى تكريس وتقنيع علاقات السلطة. ووهم الذات المستقلة لهو بالتحديد ما تتطلبه الايديولوجيا لكي يأخذ الافراد اماكنهم المعينة لهم من دون ان يتبيّنوا سرّ ما يربطهم اليها. والايديولوجيا هي التي تستنطق الذات وتدرجها في نظام سيطرة من العلاقات الاجتماعية، وهو النظام نفسه يُصار الى إنتاجه وتكريسه، إنتاجاً وتكريساً لا إنقطاع فيه، وبواسطة وكالات سلطة مختلفة تحدد المواقع المتوافرة للذات الفاعلة.

والجدير بالتنويه ان هذه الحدود الايديولوجية لا تتحكم بموقف اورويل، ان من السياسة او اللغة، وانما موقف عموم الماركسيين التقليديين ممن لم يبرحوا يستندون بإخلاص الى مقولات الفلسفة الليبرالية الانسانية، وبمن فيهم أشدّ نقاد أورويل قسوة. وعلى ما يمكن استخلاصه من كلام نوريس، فإن الموقف غير المتساهل، بل الإرتيابي، الذي لم ينفك ماركسيون شأن رايموند وليامز وادوارد تومسون يظهرونه تجاه النظرية ليس فقط من قبيل تدارك خطر الدوغمائية، وما تنجم عنه من تبرير للنظام الكلاني، وانما ايضاً لاستنادهم الى مقولات النزعة الانسانية. فإصرارهم على ربط النظرية بالتجربة، واعتبار هذه الاخيرة خلاصة وعي تجريبي بالواقع لا غبار عليه اذا ما اتبع الباحث سبيل الحسّ السليم، تبيّن مبلغ ركون مثل هؤلاء النقاد الى التسليم بأولوية الانسان بإعتباره ذاتاً فاعلة، مستقلة، واعية وحرة الارادة.

ولعل هذا ما يدل على ان هوس اليساريين، لاسيما الماركسيين منهم، بأورويل لا يعود الى استخدام اليمين له وانما لانه كإشتراكي كشف الحدود الايديولوجية التي تحكم نظرتهم ومناهج تحليلهم.

والمثير للفضول ان حدود الاحتكام الى فلسفة النزعة الانسانية، قد تجلت معه. فهو نفسه من يبيّن المحنة الناجمة عن هذا الاحتكام، وان على نحو غير مقصود، ومن خلال تلك المواجهة ما بين التسليم بأولوية الذات، او الفرد المستقل، وما بين حقيقة اولوية البنية التي تحكم الفرد وتخضعه لشروطها،كما يحصل في نهاية رواية «١٩٨٤» او على ما يرد في واحدة من أشهر مقالاته: «السياسة واللغة الانكليزية».

فإلتزاماً منه بالنظرة التجريبية القائلة ان اللغة قادرة على ايصال المادة الخام للتجربة في ظل الشرط العادي والصحيّ، يُحذر اورويل من مغبة الجنوح الى التجريد خاصة اذا ما اعترض سبيل الغرض الاساسي، اي المعنى المتوخى. وعنده فإن المعنى سابق على الكلام، ومن هنا فمن الضروري ان ندع المعنى يختار الكلمة المناسبة، وليس العكس. والعثور على الكلمات الانسب لهو مسألة تقليب نظر في اللغة وانتقاء الى ان تلاءم الوصف المراد. ولا يستقيم شرطاً صحياً للغة اذا ما أطلق العنان للكلمات تختار المعنى الذي تشاء، وهو ما يحصل عند الاستسلام الى اللغة التجريدية المنعزلة عن التجربة. لذا فإن من واجب الكاتب، وهو نموذج الذات المستقلة والفاعلة، ان يفكر من دون كلمات اولاً، والى ان يطمئن بأن ليس في وسع اللغة ان تشوه او تطمس المعنى المنشود.

لكن كيف، يسأل نوريس، للمعنى المنشود ان يكتسب شكلاً قبل ان يصير الفكر مفهوماً لذاته من خلال عملية تحقق التعبير؟

واللافت للنظر ان اورويل، ومن خلال الفصل الصارم ما بين «الكلمات» التي يسع المرء انتقاءها بما يتلاءم والمعنى المتوخى، و«اللغة» القائمة بذاتها والجاهزة، يشير، وان على غير وعي منه، الى مشكلة ما انفكت تعترض مزاعم البنيويين، واللغويين من أتباع سوسير. وعند اورويل، كما عند البنيويين، من قبله وبعده، فإن اللغة لهي في الحقيقة لغتان: الاولى نظام من الدلائل مسيطر لا يني يتهدد باجتياح المعنى الذي يتوخاه المرء ويشوهه، والثانية الكلام الذي يتوجب على الكاتب إختياره وإستخدامه في مواجهة اللغة الاولى. وانه تبعاً لمثل هذا النظر اللغوي، فليس هناك من سبيل وسط ما بين اللغة كبنية جاهزة، تبعاً لغموض او إلتباس أيديولوجي، واللغة كأداة تعبير طوعية في يد الفرد صاحب الارادة الحرة. اما النتيجة المترتبة على تصوّر ثنائي للغة كهذا، فهو الفشل في تبيّن امكانية مقاومة انزلاق التعبير الارادي (الكلام المنتقى) نحو تشيؤ منهجي الطابع.(٣٧)

فحيث ينعدم الوسيط ما بين الكلام واللغة، لا تعود جهود الكاتب الفرد قادرة على فرض تأثير ايجابي على المدى الطويل. فالجمود البنيوي للغة بشكل عام، لا يتأثر بالعدد الوافر من الافعال الكلامية مما تعين شروطها اصلاً، وعلى وجه تجريدي، ومن دون ان يسع هذه الافعال ان تؤثر عليها بالمقابل. وما لم يحسب اورويل،

والبنيويون، حسابه هو انعدام التساوق ما بين اللغة والكلام نظراً الى احتكام كل منها الى شروط اجتماعية وثقافية عامة متباينة، وبما يتجاوز المنطق الذاتي لإستواء كل منهما.
ولقد حاول اورويل، في المقالة المذكورة سلفاً، ان يستقرئ السياسة مباشرة من خلال اللغة بما إنجلى عن مواجهة عارية ما بين الاختيارية والجبرية، او ما بين البنية والذات الفاعلة. وهذه المواجهة لم تُحسم في النهاية لمصلحة الثانية ضد الاولى، او العكس بالعكس، وما افضى في النهاية الى التباس وتناقض، ومن ثم موقف عدمي من السياسة.
لقد حذّر اورويل من اللغة التجريدية معتبراً ان الفكر النظري السابق على التجربة يُفسد ويشوّه ثوابت المعرفة النابعة عن الحسّ التجريبي السليم، وبما يخدم السياسة الكلاّنية. بيد ان الحس السليم، خاصة في رواية «١٩٨٤»، وقف عاجزاً امام اوهام التجربة البريئة من التأمل والتفكير المجرد. او على ما يذهب دويتشر، فإن العقلانية (التجريبية) لم تكن مؤهلة لعقلنة ما هو غير عقلاني في الواقع السياسي، خاصة المحكوم بسلطة كلاّنية، فآل الامر بصاحبها الى تشاؤم وعدمية.

ضد ثقافة الحسم:

كنا قد مهدنا لهذه السطور من خلال الشك بإمكانية الركون الى رأي في اورويل شأن رأي الناقد الاميركي ليونيل ترلنغ. وعزونا امر هذا الشك الى سببين: الاول ان «التراث الاورولي» ما برح موضوع خلاف لم يُحسم، والثاني، وهو من اسباب الخلاف حول التراث المقصود، ان مثل هذا الرأي لم يعد مستساغاً في ضوء مقولات وحجج ترى ان تراث اي كاتب ليس بمثابة التعبير عن شخصية الكاتب المفترضة. فمثل هذه الشخصية ما هي في الحقيقة الا كيان متخيل تعود الى ثقافة ما انفكت تسلّم بأولوية القول (او الكلام) على اللغة ومن ثم تفترض بأن النص ما هو الاّ جملة من الاقوال لابد من وجود قائل لها. وقد رأينا من خلال مناقشة نوريس لموقف اورويل من اللغة والسياسة الإشكالية التي ينطوي عليها زعم كهذا.
ولئن بيّنت هذه السطور امراً، فقد بيّنت، على ما نأمل، ان من العسير حسم النقاش حول أورويل، وتصنيفه، أخيراً، في خانة يمكن الإتفاق بشأنها. لكن اللافت للإهتمام، أن اختلاف النقّاد والشرّاح ينطلق، او يستوي تبعاً لدافع مشترك واحد: البت في أمر هذا الكاتب.
وحتى بالنسبة لمساهمات لاحقة، شأن مساهمتي ستيوارت هول وكريستوفر نوريس. فهول، وإن أنكر إمكانية الخلوص بأن أورويل إما كان على صواب اوعلى خطأ، مؤثراً القول بانه كان «على صواب وخطأ معاً، مرة في الوقت نفسه، ومرات في أوقات متتالية» فهو ايضاً يحاول البت في أمر الكاتب الانكليزي. فالخلوص الى ان أورويل كان الكاتب المثير للحيرة لا يقل حسماً، حتى وإن بدا أشد مرونة، من الحكم القاطع بأنه كان يسارياً مخلصاً او كان يمينياً، في طويته، ومتطفلاً على اليسار.
وكذلك الامر بالنسبة لنوريس. فهو لئن ناقش كتابات أورويل بإعتبارها نصوصاً، وليست محض أقوال تعبر عن مواقف «الشخصية الأوروولية»، كما هو دأب الشرّاح والنقّاد، فإنه ايضاً لا يتجاوز غرض الحسم والتصنيف. فمن خلال محاولة قريبة الشبه بمحاولة إسحق دويتشر، يسعى الى إدراج كتابات أورويل في إطار التراث الاشتراكي الانكليزي، والماركسي منه، على وجه التحديد، مبيناً أولاً، أن استخدام اليمين لهذه الكتابات غير مسوَّغ، نظراً الى ان مثل هذا الاستخدام يُغفل بالدرجة الأولى حقيقة إنتماء هذه الكتابات الى التراث المذكور، وإستواءها على مقدماته وفرضياته. ثانياً، يحاول تسليط الضوء على التناقضات التي انطوت عليها كتابات أورويل، في سبيل حسم النقاش لصالح الماركسية الأوروبية، وتحديداً ماركسية ألتوسير القائلة بأولوية مفهوم «البنية» على مفهوم «الانسان». فتناقضات أورويل المزعومة لهي نفسها تناقضات التراث الماركسي الانغلوفوني في كل من اللغة والسياسة والأيديولوجية عموماً.
الطريف في الأمر ان أورويل نفسه لم يكن بريئاً من محاولة الحسم والتصنيف هذه. ففي مقالة «لماذا أكتب؟» سعى، على ما سبق ورأينا، الى سوق ما يشبه البيان النظري لدوافع الكتابة عنده، وبما يحسم مواقفه ويصنفه ككاتب من طراز محدد. والأدهى من ذلك أن نازع الحسم والتصنيف لهو ما يفضي الى تلك الرؤية العدمية في نهاية رواية «١٩٨٤». وعلى ما يجادل نوريس، فإن ضيق أورويل بالفكر التجريدي الطابع، وتعويله التام على المعرفة المستمدة من التجربة وبالاستناد الى الحس السليم، لهو ما يؤدي في النهاية الى التشوش والتناقض في الرؤية، ومن ثم العدمية السياسة.
لقد رفض الرجل سبيل النظر التجريدي ، غير ان نهج التجربة والحس السليم، لم يعد عليه الاّ برؤية للواقع تبعاً لمظاهره المظلمة. وكان لا بد له من ان يحسم أمر حقيقة الواقع الذي ما أنفك يتقصاه من موقع التجربة والحس السليم، بيد ان الحسم المنشود لم يأت الاّ على حساب كل من منهجي النظر، التجريبي والتجريدي على السواء. فالعدمية التي يُركن اليها في رواية «١٩٨٤»، تتجاوز حدود ما تقدمه التجربة ويبرره الحس السليم، بيد ان هذا المنهج أخفق في تزويده برؤية ميتافيزيقية، وهو كان بأمس الحاجة اليه. لذا كان لا مناص له من التعويل على المنهج النظري التجريدي، وإن على وجه موارب ومن دون الإلتزام بمعايير هذا الضرب من النظر.
نعم، إن اتباع النظر التجريبي والحس السليم لا يغني عن موقف حاسم، كليّ ومطلق، بل وانفعالي النزعة ايضاً. بيد ان الانفتاح على النظر التجريدي، اي على النظرية تحديداً، وهو ما يحض نوريس عليه في مساهمته المذكورة، لا يُغني ايضاً عن طلب الحسم، حتى وإن كان الحسم

المنشود في هذه الحالة أرحب وأشد مرونة. بل وفي حالة غياب الاستعداد الدائم الى النقد، فإنه قد يؤدي ببساطة الى الدوجمائية وتبرير الكلانية. وحتى النظر العلميّ، تجريديا كان ام تجريبيا، والذي يسلم بأن هناك من الأمور ما لا يمكن حسمها وتصنيفها، فإنه لا ينى يعوّل على تطوّر في العلم او حتى اكتشاف مصادِف، يتيح حسم ما لم يُحسم بعد. بكلمات أخرى، فإن العلم يتعامل مع ما هو غير محسوم باعتباره محسوماً بالامكان وإن ليس بالفعل.

خلاصة القول ان نازع الحسم المطبق لا يصدر عن التزام منهج او ضرب من التفكير دون آخر، وإنما هي «ثقافة» برمتها تتوقع من الكاتب ان يحسم امره ويصنف كتاباته. فإن لم يفعل، فإن هناك العديد من الشرّاح والنقّاد ممن يعتبرون ان الامر مهمة تقع على عاتقهم. انها ثقافة تضيق بغير المجسوم، وغير المصنف، ما عدا ذاك الذي ينطوي على وعد، او حتى أمل بالحسم في المستقبل القريب او البعيد!

وإذا ما أجيز لنا الاستطراد، قلنا ان من أوجه الشبه الأساسية في الايديولوجيات والنُظم الحديثة، هذا النزوع ، إن لم نقل الإلحاح، على حسم الامور وتصنيفها في خانة او خانتين او اكثر تبعاً لطبيعة الايديولوجية او النظام المعني. فالنظام الكلاني، مثلاً، يُصرّ على حسم امر البشر في خانتين ضيقتين: «معنا» و «ضدنا»، «الصديق» و«العدو». بيد ان النظام الديمقراطي، او غير الكلاني، لا يقل نزوعاً الى الحسم، وإن أبدى سخاء في عدد الخانات وسعتها.

ويبدو لنا أورويل وكأنه قد وعي مثل هذه الحقيقة بالذات، لذا فإنه إنحاز الى صف النظم الديمقراطية ضد النُظم الإشتراكية الكلانية. بيد أنه كان إنحيازاً على تأفف ومضض. وهو قد يكون فسّر انحيازه المتأفف هذا نتيجة الخوف من ان يؤدي نازع الحسم الى ما آل اليه في النُظم الكلانية. لكننا نحسب ان التأفف نابع عن الإقرار بضرورة الحسم وإن كان من خلال أرحب الأشكال المتوافرة واشدَها مرونة.

ونحن إذ نفترض بأن نازع الحسم لهو قاسم مشترك أساسي بين مختلف النُظم الحديثة التي تدير شؤون الكون، فليس في ذلك ما يبعث على الغبطة. فوقوفنا على غرض الأداء العقلاني للأيديولوجيات والنظم الحديثة، لهو مكافأة ضئيلة في ضوء شمولية هذه الفرضية، خاصة ان الشمولية المعنية لا تقتصر على غرض الأداء الواعي للبشر، وانما تتجاوزه فتشمل الدوافع غير الواعية ايضاً. فلو عدلنا، على وجه واعٍ، عن الإستجابة لغرض الاداء العقلاني هذا، اي لو امتنعنا عن القيام بعملية الحسم والتصنيف، فأية حيلة لنا كيلا نمتثل على وجه غير واعٍ، خاصة وان اللغة لهي بنية غير واعية تتحكم شروطها بما نأتيه من تعبير؟ فهذه السطور نفسها محكومة بشروط الثقافة (اللغة) التي نزعم التحفظ عليها. فهل يكفي القول أن أورويل دلالة على ما لا يمكننا ان نبتّ في أمره؟ وهل يسعنا قراءة اعمال أورويل، من دون ان نحسمها، على وجه واعٍ او غير واعٍ؟

كيف تكون مثل هذه القراءة؟

الهوامش:

١- من مقدمته لكتاب أورويل «تحية الى كاتالونيا»، نيويورك، ١٩٥٠.

٢- مصدر التهكم في عبارة وليامز هذه، هي انها إعادة صياغة لعبارة شهيرة لاورويل يصف فيها ديكنز. انظر وليامز «الثقافة والمجتمع» لندن، ١٩٥٩.

٣- «السياسة والآداب»، لندن، ١٩٧٩.

٤- بحسب بعض المعلقين اليمينيين فلقد عُدّت رواية «١٩٨٤» بمثابة نص كلاسيكي في «الحرب ضد الشيوعية» إبان الحرب الباردة. انظر السيرة الحديثة التي وضعها الكاتب الاميركي جفري ميرز «أورويل: *الضمير الشتوي لجيل*»، نيويورك، ٢٠٠٠.

٥- هذا هو المنحى الذي ينحوه الكاتب البريطاني كريستوفر نوريس في تقديمه لكتاب «في داخل الخرافة- أورويل: رؤية من اليسار»، لندن، ١٩٨٤.

٦- لا شك وأن ثمة عوامل مشتركة ما بين أعمال أورويل المبكرة وأعماله اللاحقة، مثلاً إنشغاله الإستثنائي بالحوادث العامة، والتفاوت الواضح، في جلِّ اعماله، ما بين قدرته على تصوير ما هو عام وفعلي ووصف ما هو خاص ومتخيل. على ان مثل هذا القاسم المشترك ليس بالظاهرة البارزة او الشاملة التي يمكنها ان تحضن كافة أعماله.

٧- في مجموعة «مقالات جورج أورويل في بنغوين»، لندن، ١٩٧٠.

٨- انظر كتاب كونور كروز أوبراين «الكتّاب والسياسة»، نيويورك، ١٩٦٥.

٩- من مساهمته في كتاب «في داخل الخرافة- اورويل: رؤية من اليسار» سبق الاشارة اليه.

١٠- نورمان مايلر، هو من ابرز الكتّاب الذين مارسوا ذلك النمط من الكتابة، يقرّ بما لجورج اورويل من دور ريادي في الارتقاء بالكتابة «الريبورتاجية» الى مستوى النص الأدبي. انظر «اورويل: الضمير الشتوي لجيل» سبق الإشارة اليه.

١١- انظر الهامش رقم ٦، وايضاً مقالة جوليان سيمونز المهمة « من ايام بورمية الى ١٩٨٤»، في «ملحق التايمز الادبي»، ١٩٤٩.

١٢- من المحال إدراج كل ما كُتب عن أورويل بالانكليزية، فما بالك باللغات الاخرى. وللإلمام بالاثر الواسع الذي خلفه أورويل يمكن الإستفادة من اللمحة البارونامية التي يقدمها ميرز في كتابه المشار اليه سابقا. الجدير بالاضافة ان أورويل لهو الكاتب الانكليزي الوحيد الذي صير الى جمع كلِ ما توافر من كتاباته منذ كان تلميذا في المدرسة وحتى وفاته، وقد صدرت عام ١٩٩٨ في عشرين مجلدا .

١٣- «أورويل» في سلسلة «فونتانا مودرن ماسترز»، تحرير فرانك كيرمود، الطبعة الثالثة، لندن،١٩٩١.

١٤- «الثقافة والمجتمع» سبق الإشارة اليه.

١٥- في المصدر السابق يستنكر وليامز إتهام بعض الشيوعيين لأورويل بأنه باع ضميره لناشر «رأسمالي». المفارقة ان وليامز نفسه في حوار لاحق لم يتوان عن إطلاق إتهامات غير مسؤولة بحق أورويل.

١٦- انظر، مثلاً، كتاب الناقد الانكليزي جون كاري «الإنتلجنسيا والجماهير»، لندن، ١٩٩٢.

١٧- لفرط ما استخدمت هذه العبارة في النيل من كتابات أورويل! ونحسب ان سلمان رشدي من أحدث مستخدميها، كما في مقالته «خارج الحوت»، وهي بمثابة رد على مقالة شهيرة لأورويل تحمل عنوان «في داخل الحوت».

١٨- أوبراين «الكتّاب والسياسة»، سبق الاشارة اليه.

١٩- هذا ما يزعمه المؤرخ الماركسي الراحل ادوارد تومسون في مقالة، تحمل، ايضاً، عنوان «خارج الحوت»، من كتابه «بؤس النظرية ومقالات أخرى»، لندن، ١٩٨٠.

٢٠- في مجموعة «مقالات جورج أورويل في بنغوين» سبق الإشارة اليه.

٢١-المصدر السابق.

٢٢- الكاتب الانكليزي ج. بريستلي على سبيل المثال لا الحصر. نقلاً عن كتاب كريستوفر هتشنز «إنتصار أورويل» لندن، ٢٠٠٢.

٢٣- انظر «تحية الى كاتالونيا»، طبعة بنغوين، لندن، ١٩٨٩.

٢٤- المصدر السابق.

٢٥- «مزرعة الحيوان»، الطبعة التي أصدرتها «سكر وواربرغ» عام ١٩٩٥ بمناسبة إنقضاء نصف قرن على صدور الطبعة الاولى.

٢٦- هذا ما ورد في مقدمة الترجمة الاوكرانية للرواية، والتي كانت قد ترجمت خصيصاً لكي توزع على اللاجئين الأوكرانيين. الطريف في الامر ان نسخاً من هذه الطبعة كانت قد صودرت من قبل قوات الجيش الاميركي المتمركزة في ألمانيا غداة نهاية الحرب العالمية، ومن ثم صير الى تسليمها الى السلطات السوفييتية التي، وكما هو متوقع، سارعت الى إحراقها. نقلاً عن كتاب وليامز «أورويل» المشار اليه سابقاً.

٢٧- «أورويل» سبق الاشارة اليه.

٢٨- «أورويل في المستقبل» مراجعة لرواية أورويل «١٩٨٤» ظهرت في مجلة نيويوركر، ١٩٤٩.

٢٩- «اورويل»، سبق الاشارة اليه.

٣٠- «روحانية القسوة» من كتاب «روسيا في حالة إنتقالية»، نيويورك، ١٩٥٧.

٣١- مع حلول عام ١٩٨٤، ولسببٍ واضح، اشتدّ الاهتمام بأورويل، وظهر طوفان من الكتب والمقالات، بعضها مكرّس لإعادة قراءة رواية «١٩٨٤». انظر القراءة المفيدة التي قدمها الصحفي البريطاني تموثي غارتون آش لبعض هذه الكتب، في «ملحق التايمز الادبي»، لندن، ١٩٨٤.

٣٢- مساهمته المشار اليها سابقا.

٣٣- كان أورويل كتب مقالة مطولة حول هذا الكتاب، صدرت في كتيب منفصل، وقد أعيد اصدارها في المجلد الرابع من اعماله المختارة، طبعة بنغوين، ١٩٧٠.

٣٤- «انتصار أورويل» سبق الاشارة اليه.

٣٥- نقلاً عن المصدر السابق.

٣٦- من كتاب «في داخل الخرافة- أورويل: رؤية من اليسار» سبق الاشارة اليه.

٣٧- يعتمد نوريس على مقالة مهمة لبيري اندرسون، من كتابه «في آثار المادية التاريخية»، لندن، ١٩٨٣.

المستوى الأسطوري في رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود»

نضال الصالح★

تتحقق أطروحة جبرا ابراهيم جبرا القائلة ان «كل رواية عظيمة يجب ان تعمل على مستويين: واقعي واسطوري، وان مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معا بصورة مقنعة» في مجمل ابداعه الروائي الذي يتسم بعمله على هذين المستويين، معا، وبقدرة جبرا نفسه على دمجهما معا في عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تمحي أحيانا، بين ما هو واقعي وما هو أسطوري.

وتعد شخصية بطل روايته «البحث عن وليد مسعود»(١) اكثر تجليات هذا التداخل بين المستويين في تجربته الروائية بعامة، إذ ما أن تجد هذه الشخصية نفسها مغلولة الى عالمي الواقع، حتى تبدي انزياحا عنه، يحاول الروائي، عبره ومن خلاله، صياغة عالم أسطوري يتناسل داخل الرواية بوصفه معارضة للعالم الاول وليس الغاء له، يجد المتلقي نفسه في مواجهة شخصية روائية فائرة بشبكة تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز والدلالات.

★ أكاديمي من سوريا

وعلى الرغم من ان جبرا يحيل، في الفصل المعنون من الرواية بـ«ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر»، السمة الاسطورية في هذه الشخصية الى الاسكندر وجلجامش، بمعنى انه يحدد مرجعيتها ويجهر بها، فان ما هو أسطوري يتجاوز علاقة المشابهة بين «وليد مسعود» وهاتين الشخصيتين الى ما يبدو حزمة من الدلالات الاسطورية التي تتدافع في الرواية حتى لتكاد تطغى على ما هو واقعي، بل تكاد تنفيه أحيانا. وتتجلى هذه الدلالات من خلال وحدتين سرديتين أساسيتين تتفرع عن كل منهما وحدات سردية جزئية: أولى تتصل بما يعبر عن امتلاك «وليد مسعود» لقوى وامكانات مفارقة للمألوف من قوى البشر وامكاناتهم، وبما يعبر عن معنى اختفائه، ثم دلالات هذا الاختفاء في فضاء جغرافي له وجوده السحري والاسطوري، هو الصحراء وتتجلى الوحدة السردية الثانية من خلال علاقاته المميزة بالمرأة والأرض معا.

فعلى عادة الابطال الاسطوريين يبدو «وليد مسعود» بتعبير «عيسى ناصر»، احدى شخصيات الرواية، الذي يروي جزءا من سيرة طفولته، «كأنه روح من عالم آخر»(ص١٠٦)، «تمكن من سيطرة مدهشة على كل شيء»(ص٦٦)، و«كان قادرا على بذل الجهد، والتركيز، والحزم، والضحك والحب، كلها معا»(ص٣١٣)، أي على جمع المتضادات كآلهة الاساطير. كانت «علاقاته تحتدم وتبرد بتلقائية»(ص١٢) فيبدو ساذجا، وماجنا، وخليعا، تفترسه لواعج الشبق، أحيانا، وقادرا على ان يحول التراب الى ذهب بين يديه، وذكيا وصاحب بصيرة نفاذة ومتزنا، ويفك للآخرين، لعامر ناجي عبدالحميد «عقدته اللفظية، ويطلق لسانه كالحصان الجامح بين أفكار كالغابات الكثيفة» (ص١٩٩) أحيانا ثانية.

ولئن كان ما يجمع ذلك كله وصف «كاظم جواد» لعودة «ابراهيم الحاج نوفل» من منزل وليد مسعود «كأنه عائد من زيارة.. بطل أسطوري»(ص٦٩)، فان ما يعبر عن «أسطرة» جبرا لهذه الشخصية يتجاوز هذا الوصف ليمتد الى مناجاة ابراهيم نفسه الوليد التي تشبه طقسا تعبديا تتتابع فيه صفات الثاني على نحو يذكر بالأسلوب القرآني في وصف الذات الالهية: «الرافض، الرائد، الباني، الموحد.. العالم، المهندس، التكنولوجي، المحرك للضمير..»(ص٣٢٢)، ثم الى تشبيهه بالاسكندر وجلجامش أيضا: «وليد ، على نحو ما، يذكرني بالاسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الخلود.. جلجامش فعل ذلك.. فعل ما فعل بأهل اوروك، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على سر الخلود، ولما حصل على النبتة التي ستهبه إياه بعد الجهد والآلام، أكلتها الحية، وخلدت دونه»(ص٣٠٨).

ومع ان هذا التشبيه يحدد السمة الاسطورية في شخصية «وليد مسعود» بمرجعية بعينها، وبدلالة بعينها أيضا، إلا انه لا يستجمع لنفسه ما يعبر عن محفزات هذه السمة كلها، وعما يعني الوحدة السردية الاساسية الاولى التي ينطوي تحتها معنى اختفاء وليد ودلالات هذا الاختفاء في الصحراء أيضا. ويمكن القول ان تلك السمة تتجلى بوضوح أشد في هاتين الجزئيتين، فاختفاء وليد يبدو «صورة من صور الانبعاث التموزي الذي يعني قيامة الحياة من الموت».(٢)، وهو ما يجد صداه الامثل في اختيار جبرا الصحراء فضاء جغرافيا لهذا الاختفاء اذ يعني هذا الفضاء، فيما يعنيه، الأبدية واللانهاية.(٣)

وتمثل علاقة وليد مسعود بالمرأة ابرز تجليات تلك السمة الاسطورية في شخصيته، المرأة التي «هرب منها واصطدم بها في كل طريق سلكه» (ص٣٦)، بدءا من «ريمة»، زوجته التي قضت نحبها شابة، ومرورا بـ«حنان الثامر» و«وصال رؤوف»/ «شهد» و«مريم الصفار»، اللواتي وقعن صريعات هوى جارف له، فأحببنه جميعا «بشكل غير معقول» (ص١٥٨)، واللواتي بلغ انجذابهن اليه حد الهوس به، أو اصابتهن «بالجنون، او الهستيريا) (ص٢٩١)، ليس لانه كان يحدث انقلابا جذريا في حياة كل منهن فحسب، بل لامتلاكه طاقة جنسية خارقة تعزز وصف ابراهيم الحاج ونوفل له بأنه أشبه ما يكون ببطل أسطوري أيضا.

لقد كان وليد ذلك «الرخ الذي يحملهن، ولو يوما واحدا، من وادي الوحشة والكآبة الى أعالي الجبال المشرفة على رحاب الدنيا» (ص١٧٤)، فيعيد تكوينهن او بعثهن من رماد الجدب الذي كن يعانينه، فما ان تتعرف وصال رؤوف اليه حتى تجد نفسها أمام ما يشبه المعجزات التي

تساقط بين يديها معيدة خلقها من جديد: «المعجزات، انها تهبط عليك من السماء كصرة ملأى باللآلئ.. فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسدة.. وفي لحظة عمقها دهور سحيقة تعرف كل شيء وتنسى كل شيء» (ص٢٥٣)، وما ان تدخل أتون التجربة معه، حتى تهتز الأرض تحت قدميها لتصبح خلقا آخر غير الذي كان عليه: «مع وليد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنني أندمج، أصير، أتداخل، وأعود غير ما كنته قبل ذلك» (ص٢٦٦). وعلى الرغم من انه لم يكن ثمة قربى او علاقة مشروعة بالمعنيين الديني والاجتماعي بينهما، فقد لبست السواد عليه، بل «على الانسانية كلها» (ص٢٧٤)، حين افتقدته، وما قرارها بان تلحق به الى الارض المحتلة، ثقة منها بأنه لم يمت، وبأن اختفاءه طارئ سوى تعبير منها عن «عودة الى الاتصال به بعد الانفصال»(٤)، أي عودة الى القوة الخالقة التي بعثتها من رميم الخواء الروحي والجسد الذي كان يفترس ايامها ولياليها الباردة.

وعلى النحو نفسه تتجلى علاقته بكل من «جنان التامر» و«مريم الصفار»، ولعل من اهم ما يميز علاقته التي تعبر عن هوسها به بقولها: «ما استطعت أن أحب أحدا بعد الوليد»(ص٢٣٧)، وفيما يتصل بالسمة الاسطورية فيه، هو ما يمكن عده استثمارات من الروائي لأسطورة عشتار وتموز، اذ ما ان توغل مريم، بعد ان لحقت به الى منزله في بيروت، في حميًا قبلاته اللاهثة فوق كل جزء من جسدها، حتى يتعالى همسها الناحل علوا: «وليد! أنت رهريب! أنت لعين! لعين! حطمتني! هشمتني! أريدك، أشتهيك، سأقتلك، وأقطعك قطعا صغيرة، وآكل كل قطعة فيك»(ص٢٢٥)، وحتى يقول وليد نفسه لها، بعد ان استبدت به فتنة جسدها المائر كآلهات الخصب، بـ«شهوة محتدمة لا تنطفئ».(ص١٥٢): «سيكون مقتلي على يديك»(ص٢٢٨). وكما لم يغو «تموز» الآلهة «عشتار»، بل كان ضحية غوايتها، كان وليد «ضحية الغواية في اغلب الاحيان»(ص١٤١)، وهو ما عبَّرت «وصال رؤوف» عنه أيضا بقولها حين دعته الى ركن منعزل في منزل عامر: «فابتعدت بضحيتي»(ص٢٥٧). واذا كان «الفكر الاسطوري» لا يقدم آلهة او بشرا في وضع من التضاد والتعارض. انه يؤله الانساني ويؤنس الالهي»(٥)، فان فعالية الرقص التي يؤديها وليد أمامها على انغام موسيقى كورالية/ دينية، تبدو فعالية أسطورية تعبر مريم عنها بقولها: «وليد، أهكذا يكون الانتقال من – ما هي كلماتك – من الأنسنة الى الألوهة؟».(ص٢٢٥)

وهذا الانتقال من الانساني الى الاسطوري يتبدى على نحو أشد وضوحا في تلك الطاقة الجسدية الخارقة التي كانت لوليد أيضا، او في «عزيمة الكبش» التي جعلت مريم الصفار «منجذبة» اليه، بل «مهووسة به» لانه كثيرا ما كان يتركها وهي «منهكة بلذاذة الجنس»(ص١٤٧) أو كان يمتلكها بتعبير، «للمرة العاشرة وكأنها المرة الاولى)(ص٢٢٨)، كما جعلت «وصال»، قبلها، تحس بانها تنبعث من جديد بعد كل مجاسدة بينهما: «وتغلق عليَّ وعليك محارتك عن الدنيا كلها، وتنزع عني الثياب قطعة قطعة، وتجعلني أهذي مع هذيانك، وتلتهمني جسدا، وتميتني عشقا، لكي أحيا من جديد»(ص٢٧٥).

وإذا كانت الأرض في هذه الرواية بعامة «تتجاوز معناها المألوف لتصبح مفهومة» يتصل ببحث الانسان عن معنى لوجوده»(٦). واذا كان اختفاء وليد «يستمد قيمته ومعناه من كونه توجها الى وجود حقيقي او من كونه مواجهة للقوى المدمرة التي لا تتوقف بغير الاتصال بالجذر، الأرض».(٧) فإن المزاوجة الدائمة لدى وليد مسعود «بين المرأة/ الأم، المرأة/ الأرض.. التي يفضلها أخيرا حين يهجر كل من عرفهن من النساء ويذهب إليها».(٨) و«التي لم يستطع يوما أن يكف عن التفكير فيها» (ص٣٥)، تحمل في طياتها دلالات أسطورية يبدو الفداء معها، وعبرها، واحدا من أهم مظاهرها التي يفصح وليد عنها بقوله وهو يرقب الوادي والتلال في موطنه فلسطين: «إن كان لك أن تحيي بعذابي، بموتي، يا مدينتي، فليعذبوني، ولأمت»(ص٢٤٤). وكما يبدو ذلك الاختفاء تعبيرا عن برمه بالراهن، يبدو بأن فعالية اسطورية تتوجه نحو المستقبل، إذ ليست محاولاته الدائبة في العثور على أرض «يعيد فيها غرس جذوره»(ص٦٨)، المعبرة عن طقس اسطوري يستهدف «تكرار فعل الخلق على نحو تمثيلي ورمزي»(٩). سوى

رمز لرغبته في انبعاث جديد يخلص ذلك الراهن من فوضى البداءات، ويطلقه نحو غد يتخلق الانسان فيه بشرا جديدا، كما يقول وليد مسعود نفسه، ويؤذن «بحياة تضطرم وتصطخب وتتناسل» (ص٢٤٣) كأنها طالعة لتوّها من بدء الخليقة.

دوالّ المستوى الأسطوري في الرواية:

لئن كان معظم المنجز الروائي العربي الأساطيري يتسم بترجحه بين شاغلين رئيسيين: سياسي واجتماعي، أي تقنعه بما هو أسطوري، بنية وصياغات واشارات، لتعرية الواقع السياسي العربي وللكشف عن مرجعيات الاستبداد المهيمنة من جهة، ثم لتفكيك بنية المجتمع والوعي الاجتماعي العربيين من جهة ثانية، فإن هذين الشاغلين نفسيهما يجدان تعبيرهما الامثل في رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» التي يتجلى ما هو أسطوري فيها بوصفه فعالية استعارية يطمح الروائي من خلالها، وعبرها، الى تشخيص ما هو واقعي بوسائل غير واقعية.

من أبرز البدائل التي يقدمها جبرا في هذه الرواية تثمين العقل والحرية والابداع

ويمكن تمييز الشاغل الاول، السياسي، من خلال امتلاء المتن الروائي بالاشارات المتواترة الى القمع الذي يبسط سطوته الغاشمة على كل شيء، والذي يبدو جزءا من حيوات الناس، يعايشونه، ويحاولون التحايل عليه، فهم، حين يتحدثون الى بعضهم بعضا في شأن ما «يلتفتون حولهم مذعورين ويسألون: هل سمعنا أحد؟»(ص١٤)، تجنبا للوقوع بين براثن السلطة التي «تعطي الخبز.. بيد، وتسلّط المقرعة.. باليد الأخرى»(ص٤٤). وإذا كان يحدث وليد مسعود عن «الحرية التي يطلبها بنهم»(ص٧٩)، أو عن عالم خال «من الرعب، والقتل، والجوع، والكراهية»(ص١٣) خاصا بوليد نفسه أحيانا، فانه، في احيان كثيرة، شاغل المجتمعات العربية المسلوبة الارادة والمكمومة الأفواه: «من الخليج الى المحيط سمعت صراخا، وسمعت بكاء، وسمعت أصوات العصي والخراطيم البلاستيكية، والمخبرون يملأون العواصم والقصبان، يملأون الذرا والسفوح، ورجال بملابس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون في سياراتهم كألف مكوك في ألف نول، يسوقون الى مراكز الظلام أناسا بالعشرات، بالمئات، يضيعون في متاهات الأروقة والزنازين، ليرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والانكار والاعتراف، صوت المطاط يهوي على عري الجسد، لتتراكم التهم والأكاذيب في الأضابير، وتمتلئ الأفواه بالدم»(ص٢٤٩).

وكما يبدو اختفاء وليد تعبيرا عن رغبته بمواجهته الموت بالموت يبدو في الوقت نفسه تعبيرا عن برمه بالواقع السياسي العربي الذي قاد الى النكبة الفلسطينية، ثم الى الهزيمة الحزيرانية، والذي كانت تصوغه سلطات سياسية مولعة بإنتاج شعارات خرساء لا رصيد لها في هذا الواقع: «ما من حكومة عربية إلا وتصرخ بالوحدة وتضع في الوقت نفسه ألف حاجز بين قطرها والقطر العربي الآخر»(ص١١٠).

ويتجلى الشاغل الاجتماعي، أي تفكيك بنية المجتمع والوعي الاجتماعي العربيين، من خلال متابعة جبرا تقديمه لأبطال روائيين «يعيشون حالة اغتراب ويطمحون.. لوجود جديد أفضل»(١٠)، ويتبدى ذلك منذ تصديره للرواية بمقطع من مرثية «ريلكه» التاسعة، الذي يعبر بوضوح عن لهاث انسان العصر وراء ما يحقق له انسجامه مع العالم حوله وعن فجائعية هذا اللهاث الذي غالبا ما ينتهي الى الفراغ. فكما يتضرع «ريلكه»، في تلك المرثية، الى القدر ليعيد له «كينونته المضيعة» يجد وليد مسعود في البحث عن كينونته أيضا، عن «ذلك التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط»(ص١٣)، بسبب إمعان المجتمع في تناقضات مريرة: «مجتمع.. موزع، مضطرب، مائع، ينطلق في كل اتجاه، ولا ينطلق في أي اتجاه»(ص٤٣).

كان ثمة عداء مستعر بين وليد مسعود وذلك المجتمع، بل بينه والعالم كله، وعلى الرغم من انه استطاع أن يخلب الآخرين حوله بقدراته الاسطورية الفذة، فانه لم يكن يقوى على الانتماء «الى أية أرض مائة بالمائة، ولا .. الى اية طبقة مائة بالمائة»(ص٦٧). كان يضطرم رغبة في رؤية العالم وهو «يتغيّر، يتزحزح، يتلون»(ص١٧٧)، علّ حركته تلك تحرره من ذلك الاحساس الجارح باغترابه

عن هذا العالم، وتستعيد لهذا الأخير نضارته المهدورة. وكما يبدو المجتمع في معظم المنجز الروائي العربي الاساطيري مستلبا حضاريا بفعل ما يتناسل فيه من خرافات، يبدو مثيله في هذه الرواية أيضا، إذ يعلل د.جواد حسني، أحد شخصيات الرواية، قطيعة وليد مع ما حوله بأن المجتمع الذي ينتمي اليه «مجتمع تعصف به الغيبية صباحا ومساء، وتوقعه.. فريسة سهلة لضروب من الغوغائية»(ص٤٤).

ولعل من ابرز البدائل التي يقدمها جبرا لذلك كله في هذه الرواية، هو تثمين «العقل، والحرية، والابداع»(ص٤٣)، ومواجهته بالفداء، الذي يفصح وليد عنه بقوله لأحد الصحفيين: «الشجاعة الوحيدة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل، بالفعل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت» (ص١٥)، ثم «العقلانية» التي لا تحرر الناس من ربقة التخلف، وتجنبهم ما (يبرر القسوة على مستوى الأفراد ومستوى السلطة معا» (ص٤٤) فحسب، بل تكفل للمجتمعات الرازحة تحت وطأة تلك القسوة خلاصها من التبعية الحضارية وتوفر لها مناخا من الحرية المبدعة أيضا»(١١). إن الانسان في رأي وليد مسعود، هو الكنز الأثمن في الوجود، والحرية ليست ترفا، بل ضرورة، ولذلك فان «تسليط الارهاب، أو التهادن مع من يسلطه دليل على عدم إيمانك بالانسان» (ص٤٥)، والدور الأهم لديه هو «تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية، تحقيقا للثورة العربية كلها. والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم، أو مجرد وضع اليسار مكان اليمين، أو بالعكس، الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، وإثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة»(ص٣٢٢)، وهذه الثورة لا تتحقق بمعزل عن الحرية، الشرط الاساسي لفعالية الخلق، ولاستئصال أوهام الاستبداد وصانعيه.

بنية الشكل الروائي:

تنتج رواية «البحث عن وليد مسعود» قطيعة تامة مع تقاليد الكتابة الروائية العربية، وتقيم اكثر من صلة مع إنجازات الرواية الحديثة، وهي لا تفعل ذلك من خلال توزيع مادتها الحكائية على اثني عشر فصلا، يحمل كل منها عنوانا ذا حمولة شعرية واضحة، ومعبرة، على نحو كنائي، عن جوهر الحدث الذي يتضمنه كل فصل، فحسب، بل من خلال انتاجها سردا موّارا بمختلف تقنيات السرد الحداثي، بدءا من تيار الوعي، الى الوصف الخلاق الذي «ينزع الى ابتعاث معنى»(١٢)، ويؤدي وظيفة رمزية داخل النص الى الاستفادة من تقنيات الفنون، ولا سيما الموسيقى، الى التداخل بين نمطي السرد الاساسيين، السرد والعرض، وبين انماطهما الفرعية، الى الاتكاء على تقنية «التواتر» (Frequence)، التي من أشكالها الأربعة الأساسية، كما صنفها «ج.جنيت» (G.Genette) ، رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة(١٣)، إذ تقوم كل شخصية من الشخصيات التي عرفت وليد مسعود عن قرب برواية حدث اختفائه، ثم بتعليل بواعث هذا الاختفاء من وجهات نظر مختلفة يلقي كل منها المزيد من الضوء على شخصية وليد، كما يلقي المزيد من الضوء على الواقع الذي دفع «وليد» نفسه الى اختيار ذلك الاختفاء، والى ترك سيارته على قارعة الطريق الصحراوي الذاهب الى سوريا، مخلفا وراءه شريط تسجيل فحسب «قال فيه أشياء كثيرة، ولم يقل الشيء الوحيد الذي تحرق الجميع الى معرفته: إلى أين ذهب»(ص١٦).

وإذا كان مجمل أعمال جبرا ابراهيم جبرا الروائية يعكس بوضوح تام خصوبة المؤثرات الثقافية الأجنبية والعربية في المنجز الروائي العربي، فإن هذه السمة تتبدى بوضوح أيضا في هذه الرواية التي تعد مثالا جهيرا لمركب «روائي جديد يجمع بين أصالة الفن القصصي العربي وحداثة الرواية العالمية»(١٤)، والتي لا يكتفي جبرا فيها باستلهام «ألف ليلة وليلة» على مستوى البناء الفني، بل يتجاوز ذلك الى تضمين السرد بإشارات مختلفة الى عدد من الأساطير والرموز الاسطورية المشرقية، كأسطورة الطوفان، وإغراء عشتار لجلجامش، والى بعض الحكايات الخرافية العربية، والى بث نصوص من الشعر العربي القديم، والى استثمار أجزاء من المحكي في التراث السردي العربي، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، كما في قول مريم الصفار وهي تعبر عن غبطتها العارمة بوصولها الى

بيروت، قادمة من بغداد، للقاء وليد مسعود: «ساعة حطت الطائرة في مطار بيروت.. شعرت كأنني انطلقت من قماقم سليمان.. هذي أنا، مريم الصفار، جنية تمردت على ظلم سليمان، وكسرت ختم الرصاص.. تملأ فضاءات الدنيا ورحابها، وتحت قدميها تغور وتتلاشى مدن النحاس»(ص٢١٧)، كما يتجاوزه الى المنجز الأسطوري للآخر الأوروبي، كـ:هرقل، ويوليسيس، وآخيل، ودون جوان، وجونو، وأسطورة برج الجدي والعذراء الاغريقية، وسوى ذلك كثير.

وبعامة، فان فعاليات صوغ المحكي تتحرر من هيمنة الراوي الواحد، الذي يستبد، عادة، بمهمة انجازه وحده لتلك الفعاليات وبإخضاعها لصوته الايديولوجي أحيانا، إذ يتم تقديم المادة الحكائية، بل الحدث الواحد، حدث اختفاء وليد مسعود، من خلال شخصيات متعددة في الرواية، تبدو جميعا أجزاء من ذلك الحدث، وشاهدة عليه، ومساهمة فيه بنسب متفاوتة. بمعنى انتماء تلك الفعاليات الى ما يصطلح عليه بـ«الرؤية المجسمة» (Vision Strereoscopiques)، أو «التبشير الداخلي المتعدد» (Focalisation Interne Multiple)، أو «الرواية البوليفونية» (Roman Polyphonique).

ويبدو المحكي برمته في الرواية استرجاعا لأحداث سابقة على راهن السرد، وإذا عد المرء هذا الاسترجاع وحدة سردية كبرى، فان كل قسم من أقسام الرواية، الاثني عشر، التي تشكل، في مجموعها، ذلك المحكي، يبدو وحدة سردية صغرى، بل استرجاعا أصغر ضمن استرجاع كبير، ويتضمن بدوره، وداخله، وحدات سردية/ استرجاعات أشد صغرا. ويفصح القول التالي للدكتور جواد حسني، الذي يتصدر الرواية: «تمنيت لو ان للذاكرة أكسيرا يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق»(ص١١) عن امتلاء الرواية بمفارقات سردية كثيرة، باسترجاعات واستباقات، والى الحد الذي يبدو معه ان لكل قسم ايقاعه الزمني الخاص، بسبب نهوض شخصية بعينها بأداء مهمة انتاج المحكي فيه. وبعامة، فان مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات داخلي، ليس لأن المحكي كله، ومن جهة الشخصيات جميعها التي تنتجه، يبدو معنيا بشخصية وليد مسعود، بماضيه على نحو أدق، أي قبل أن يدع سيارته على قارعة الطريق الصحراوي ويختفي، فحسب، بل أيضا، لان مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات متضمن في الحقل الزمني لحكاية وليد مسعود من جهة، ولأن الحكاية داخل الحكاية تبدو المنظومة السردية المهيمنة في الرواية من جهة ثانية.

وتُعد الرواية في هذا المجال أغزر نتاج جبرا الروائي وأكثره امتلاء بـ«الخلاصات» و«الحذوف» معا، بسبب صدور المحكي فيها عن اكثر من راو / شخصية، ينتج كل منها الايقاع الزمني الذي يكاد يكون مغايرا تماما لسواه من الايقاعات الزمنية التي تنتجها الشخصيات الاخرى. فالدكتور جواد حسني، على سبيل المثال، الذي يسهم في انتاج المحكي الروائي، يختزل خمس عشرة سنة من حياة وليد مسعود في اقل من سطر، مكتفيا بالإشارة الى عمل وليد في البنك العربي خلالها. وبعامة، فان معظم الحذوف في الرواية ينتمي الى النمط الافتراضي، أي النمط الذي تستحيل فيه «موقعة» الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية(١٥)، كما في انتقال عيسى ناصر، الذي يروي سيرة طفولة وليد مسعود، من الحديث عند مغادرة أولاد مسعود الفرحان مقاعد الدراسة، الى الحديث عن سفر وليد الى ايطاليا لدراسة اللاهوت، إذ لا يمكن معرفة المسافة الزمنية الفاصلة بين هذين الحدثين من جهة، ولا معرفة كم المسكوت عنه بينهما من جهة ثانية.

وتتسم شخصية وليد مسعود بكثافتها النفسية العالية التي يختلط فيها الواقعي بالاسطوري، والتي يتم تجسيدها روائيا من خلال هذين المستويين اللذين ينموان جنبا الى جنب. وتجدر الاشارة هنا الى أنه على الرغم من أن وليد مسعود يبدو بطلا غائبا/ حاضرا، بمعنى انه «موجود في غيابه وحضوره ومؤثر في كل شخصية مهما كان موقفها منه رافضا أو مؤيدا»(١٦)، فان ذلك لا يعني انه «شخصية طاغية، باطشة، وهو وحده الغاية، وكل من حوله وسائل»(١٧)، او «وسائط ناقلة للمعلومات»(١٨)، أو أن وليدا نفسه «تركيب فكري ذهني»(١٩)، بقدر ما يعني تقنية فنية توسل بها الروائي لتجنب الوقوع فيما اسميه: «أوتوقراطية الصوت

الواحد»، ولعل من أكثر السمات بروزا في هذه التقنية هو حرص الروائي الواضح على «غموض شخصية وليد مسعود الاسطورية حتى آخر صفحات الرواية حتى لتشكك احدى الشخصيات في وجوده أصلا وتعتبره جماعا لشخصياتها»(٢٠).

وثمة حمولة دلالية واضحة في اسم وليد ونسبته، وتتجلى هذه الحمولة من خلال امتلاك وليد الكثير من السمات النفسية الدالة على عدم مغادرته قيم الطفولة، التي من معانيها تعلق الطفل الدائم بحضن أمه/ الأرض كما تتبدى في الرواية، وامتلاء أيامه بمعاني البراءة، والنقاء، والطهر. وما اختياره لاسمه بنفسه(٢١)، سوى اشارة الى ما يؤكد ارتباطه بتلك القيم ارتباطا وثيقا. ومع ان نسبته، مسعود، تحيل الى اسم أبيه، إلا انها تشير الى مفارقة دلالية واضحة بين الجذر اللغوي الذي تصدر عنه والواقع الذي كان وليد يتقلب في أتونه دائما، فحنينه الجارف الى الأرض التي ولد فيها، وبحثه الدائم «عن ذلك التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط»(ص١٣)، واحساسه، الدائم أيضا، بأنه يعيش في عالم «زلق، مقلقل، في صعود وهبوط مستمرين، يتخطيان العقل والمنطق»(ص١٤)، أفرغ كل ذلك حياته من أي طعم للسعادة «رغم تهافت الناس عليه، رغم تهافت الدنيا عليه»(ص١٠٧).

وبالاضافة الى «تناص» شخصية وليد، على المستوى الأسطوري، مع أسطورة الموت والانبعاث الرافدية، ومع شخصيات جبرا في روايتيه السابقتين لهذه الرواية: جميل فران في «صيادون في شارع ضيق»، ووديع عساف في «السفينة»، وبالاضافة الى التفاعل النصي الذي تنجزه البنية الروائية مع البنية السردية لحكايات ألف ليلة وليلة، يفيض المتن الروائي بمتفاعلات نصية متنوعة المصادر، ومتعددة الأشكال، ومنصوص عليها في هذا المتن، بأغان وأهازيج و«شذيات» من التراث الشعبي الفلسطيني، وبالكثير من اليومي والمتداول في المنطوقتين الفلسطيني والعراقي، وبمقطوعات من الشعر الانجليزي بلغته، وبأبيات من الشعر العربي المعاصر، وبمقولات لعلماء ومفكرين وفلاسفة وأئمة وقادة، وبآيات من القرآن الكريم، ومن الكتاب المقدس، وبمقطع من تراتيل كنيسة لاتينية بلغتها، وسوى ذلك مما يأخذ جميعه مواقعه المناسبة من السياق السردي، ويؤدي جميعه أيضا وظائف داخل هذا السياق، وعلى نحو دال على ثراء معرفي واضح لدى الروائي بمنجزات الفكر البشري في حقول الابداع الأدبي، والفلسفة، والفن التشكيلي، والموسيقى.

ولئن كان معظم تلك المتفاعلات ينتمي الى حقل «التناص» (Intertextualite)، فثمة متفاعلات كثيرة أيضا تنتمي الى حقل «الميتانص» (Metatextualite)، ويتسم مجمل هذه المتفاعلات بتماهيه مع السرد كما لو انه منجز الرواية، وليس منجز نصوص سابقة عليها، وكما يتسم، في أغلبه الأعم، بكونه تفاعلا نصيا خارجيا، بسبب صدور معظم مكوناته عن نصوص تنتمي الى عصور بعيدة، ومن أمثلة ذلك استدعاء وليد مسعود لمثل عربي قديم واستبداله بمفردته المتواترة «الشجي» مفردة «النجي»، حينما يقول لطارق عبدالرؤوف متسائلا: «خلوَ البال؟ أنت لا تحتاج الى الموسيقى عندما تكون خالي البال. ولكن ويل للنجيِّ من الخلي»(ص١٥٩)، وقبل ذلك استدعاؤه، في تداعياته التي تركها على شريط مسجل، لجزء من بيت شعري ليزيد بن الطثرية دونما احالة الى مصدره أو استكمال له: «واستطعت أن أقرأ الروزنامة التي كتب عليها ١٩٢٧ آب، أيلول، تشرين وياسمين وريا حننت الى ريا ونفسك باعدت مزارك أم أنني كنت هاربا..»(ص٢٧). ومن أمثلته أيضا ما تتضمنه تداعيات وصال رؤوف من احالات الى القرآن الكريم، كقولها: (هل أهز إلي بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سماني أبي بالوصال)(ص٢٥٧) ثم ما يتضمنه قول د. جواد حسني من استدعاء لجزئية من خطبة طارق بن زياد عند فتحه الأندلس: «نستقرئ الآثار: إنها غابة من براءة وطيش من ايمان وخديعة، من فعل ولا فعل، من قاتل ومقتول. العدو من أمامكم والبحر من ورائكم»(ص٢٦٣)، وأخيرا ما يتضمنه نداء ابراهيم الحاج نوفل الضارع حين أحس بافتقاده وليد مسعود دون امل بعودته: «أيا شجر الخابور مالك مورقا/ كأنك

ان التعبير الأدبي ليس له معنى واحد، انه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد

لم تجزع على ابن طريف» من غير ما اشارة إلى أنه جزء من بيت شعري، ومن غير ما إحالة الى قائلته، وعلى نحو مندغم بالسرد تماماً.

وغالبا ما تنهض هذه المتفاعلات النصية بأداء وظيفة تعريفية، إذ تلقي المزيد من الضوء على شخصيات الرواية، ولا سيما شخصية وليد، وتكشف عن سعة المخزون الثقافي لهذه الشخصيات، وثراء هذا المخزون، وتنوع مصادره، ويشير عدد منها، على نحو غير مباشر، الى بنية الوعي لدى بعض هذه الشخصيات، كما في تصويب د. طارق رؤوف: «تقصد: ويلٌ للشجيَ..» لقول وليد مسعود: «ويلٌ للنجيَ من الخلّي»، الذي يبدو تعبيرا عن رغبة مضمرة لدى رؤوف في مضارعة وليد مسعود الذي كان يبسط نفوذا غاشما على كل من هم حوله.

وتنجز لغة السرد في الرواية ما يسميه «جينيت»: «الفضاء الدلالي» (L'espace Semantique)، الذي يعني أن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، وان التعبير الأدبي ليس له معنى واحد، انه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد، حتى لتحمل الكلمة الواحدة معنيين بآن: حقيقي ومجازي(٢٢). ولعل المقطع التالي، الذي يتصدر الفصل المعنون بـ«وليد مسعود يخترق أمطارا تتجدد» يفصح عن ذلك الفضاء، والذي تبدو لغة السرد من خلاله نفاذة الى القصيّ من الأعماق، ومعبّرة عن تداخل الواقعي بالأسطوري في الرواية:

«مطر. ما أعذبه. ما أمرّه. أحبه، أخشاه، أترقبه، وأتمنى استمراره، وأتمنى انقطاعه. أصواته الناقرة، الضاربة، المخرخرة، تثيرني فأريد الحبّ، والغناء، وأريد التلاشي، والموت. كان يملأ الوديان والطرقات، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها السمكية بحثا عن بواطنها، أسرارها. وهل للفقراء أسرار، وللاطفال أسرار، وهل للأمهات أسرار، في الليل يتصبب عليهم المطر؟.. يهمي جميلا، يهمي على رسله ناقراً أوراق الشجر، ناقراً زجاج النوافذ، مسربلاً الكون بغلالة من الخرز.. وينفجر قوس قزح فوق الهضاب والوهاد.. ثم يعود المطر ويزمزم ويخبط ويقرع ويرسل غربان الطوفان في أرجاء الأرض، ما أطيب السير في مطر أول الليل على الأرصفة في المدينة، والماء ينزلق عنها الى السواقي، والناس يسرعون الخطى، ويتقون البلل بالجرائد، بالمعاطف، وما أطيب التخبط في البرك الصغيرة الوضاءة بألوان الكهارب، والشعر يتلبد أكثر فأكثر على الرأس وحول الوجه، والسيول الصغيرة تترقرق على الخدين، والأنف والذقن. مطر، مطر. والشآبيب تضرب حجارة الأسوار الكبيرة، السوداء، الرابضة منذ القرون الخوالي في الظلام المديد العريض، المثقب بالأنوار القليلة المتنائية، المصدع بالبرق والرعد، المخترق بالرياح والصفير والعويل»(ص٢٤١).

الهوامش:

١ – جبرا، جبرا ابراهيم «البحث عن وليد مسعود». ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨.
٢ – الصالح، نضال . «الأرض في الرواية العربية الفلسطينية ١٩٦٥ – ١٩٨٢ ». اطروحة ماجستير مخطوطة، جامعة حلب ١٩٩٢، ص(٩٥).
٣ – انظر: صالح، صلاح. «الرواية العربية والصحراء»، ط١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص(٥١).
٤ – عبدالهادي، فيحاء قاسم. «نموذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية»،ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص(١٥٨).
٥ – زيرافا، ميشيل، «الاسطورة والرواية». ترجمة: صبحي حديدي، ط١، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٥، ص(٥).
٦ – الصالح ، نضال، مرجع مذكور سابقا، ص(٩٥).
٧ – المرجع السابق، الصفحة نفسها.
٨ – عبدالهادي، فيحاء قاسم، مرجع مذكورا سابقا، ص(١٥٧).
٩ – الياد، ميرسيا ، «اسطورة العودة الابدية»، ترجمة: حسيب كاسوحة، ط١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص(١٩).
١٠ – ألن، روجر «الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية». ترجمة حصة منيف، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦، ص(٧٠).
١١ – يبلغ هجاء غالب هلسا غير المعلل دائما لهذه الرواية حدا يرى معه أن هذا البديل حل سهل وساذج لمسائل شديدة التعقيد، على الرغم من انه يتفق، أي الحل، والاطروحة الماركسية التي يصدر هلسا عنها في مقاربته للرواية!. انظر كتابه: «فصول في النقد». ط١، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٤. ص(٦٩).
١٢ – ريكاردو، جان، «قضايا الرواية الحديثة»، ترجمة: صباح الجهيم ط١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧، ص(١٦٦).
١٣ – انظر: جينيت، جيرار، «خطاب الحكاية، بحث في المنهج». ترجمة محمد معتصم، وعبدالجليل الازدي وعمر حلي، ط٢، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧ ص(١٣٠).
١٤ – عطية احمد محمد، «اصوات جديدة في الرواية العربية». ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص(٥٥)
١٥ – انظر: جينيت، جيرار، مرجع مذكور سابقا، ص(٧٠).
١٦ – المرجع السابق، ص(٦٠).
١٧ – هلسا، غالب، مرجع مذكور سابقا ص(٧٠).
١٨ – المرجع السابق ، (ص٦٤).
١٩ – عبدالهادي، فيحاء قاسم، مرجع مذكور سابقا، ص(٣٩).
٢٠ – عطية، احمد محمد، مرجع مذكور سابقا، ص(٦١).
٢١ – يروي عيسى ناصر، الذي كان صديقا لمسعود الفرحان، ابي وليد أن «وليد» سمي «خميس»، عند ولادته، ترضية لامه واخيها خميس، وأن «مسعود» كان يريد تسميته: «فرحان» باسم أبيه. انظر: ص(١٠١) من الرواية. لكن «وليد» ما ان كبر قليلا، كما قال والده، حتى «جاءني باسمه من حيث لا أدري».
٢٢ – انظر: د. لحمداني حميد، «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي»، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١، ص(٦٠).

الأنوثة والرومانس
في الكتابة النسائية
من غادة السمان
حتى أحلام مستغانمي

فاطمة المحسن★

سنجد أنفسنا ونحن نحاول تعريفا لما يسمى «أنوثة الادب» الذي تكتبه المرأة، الاستعانة بمصطلح يبدو شبه ثابت، ولكنه يتحرك على هوامش متغيرة حسب الازمنة والامكنة. فالانوثة هذا التعبير الذي يلصق بكتابة المرأة، هو محض إفتراض قد يقبل الدحض، مثلما يقف على براهين تجيزه، شأنه شأن الكثير من التوصيفات او التأويلات التي يلجأ اليها النقد كي يمسك بالنص أو كي يرسم زاوية النظر المنهجية. بيد ان من المبالغة بمكان ان نعتبر أداء المرأة الكاتبة لايمت بصلة الى طبيعتها او مشكلاتها او نظرتها الى الحياة التي تكتسي في الغالب طابعا مختلفا عن الرجل،وتلك في المحصلة تشكل هوية الكتابة النسوية التي نسميها أنثويتها . غير ان تلك الانثوية تبقى تخضع الى احتكامات مرحلتها وثقافة زمانها، فما مثلته أنثوية رواية جين أوستن تختلف قليلا او كثيرا عن تمثلات رواية فرجينيا وولف، والاخيرة لاتشابه تجربة آيرس مردوخ الابداعية، مع انهن يتشاركن في موروث أدبي واحد ويمتحن من مصادر البيئة الثقافية والاجتماعية ذاتها. وهنا يبرز فارق الزمن الذي مايز كتابة عن أخرى في التعبير عما يسمى التجربة الانثوية. كذا الحال عربيا، فليس بمقدورنا ان نجد علاقة بين ما كتبته رائدات عصر النهضة وبينهن عائشة التيمورية ولبيبة هاشم، وما مثلته قصة سميرة عزام او اميلي نصر الله، مثلما تختلف هذه الاخيرة عن تجربة ليلى بعلبكي وكوليت خوري ثم غادة السمان.

★ ناقدة من العراق تقيم في لندن

والحال ان الانوثة في الكتابة هي قواعد ومعايير يؤثر فيها السلوك الاجتماعي والثقافي العام، قدر ماهي نتاج حساسية وثقافة الفرد المعني بالتعبير عنها كاتبا كان ام كاتبة. وان جاز لنا هذا التصنيف على نحو مختلف، فلنا ان ننسب كتابة المرأة الى سلالة من الرجال الذين يمثلون مرحلتها أكثر من انتسابها الى تجارب نسائية تسبقها.

بيد ان هذا الافتراض يخضع الى اعتبارات تتعدى الزمن وثقافة المرحلة، فالانوثة اذا كانت تخضع الى تمثلات الوعي العام وتأثيرات البيئة والثقافة المحلية،تقوم في كل الاوقات على مشتركات فيما يسمى الاداء الانثوي، وتكاد تكون تلك المشتركات واحدة ومتكررة ومتواترة على امتداد العصور. فما ارتبط بالانوثة من لين ورقة ونعومة يصبح العنصر الذي يحدد الهوية الانثوية، ويضع الشرط الاول للكتابة عن المرأة او لتشخيص نوع الكتابة النسوية. فالرجال الذين يكتبون عن المرأة او يكرسون أقلامهم لتصوير عوالمها ومواضيعها، يجدون انفسهم في موقع القبول المسبق بشروط النعومة والرقة واللين التي تسمى انوثة في نمط تمثلاتهم الخيالية عن المرأة. فعالم المرأة المرتبط بالجمال والحب والسحر هو بالضرورة رومانسي. لاحظ إيليا الحاوي في كتابه (الرومانسية في الشعر الغربي والعربي) ان روح شعر الحب والغزل منذ إمرئ القيس حتى اليوم هي روح رومانسية حتى ولو كان شكله التعبيري والصوري والفكري كلاسيكيا. الجانب الرومانسي في شعر امرئ القيس عن المرأة والحب ينبع كما يرى الحاوي من فكرة «التوحيد بين المرأة والطبيعة في ذلك الشعور العفوي الحاد والعميق، وقد يكون منبعثا من حس رومانس عميق بفتنة المرأة والطبيعة معا». وهكذا تواصل الربط بين المرأة والرومانس عبر كل المراحل في الشعر والنثر العربي.

ظهور الرومانسية الحديثة التي شهدها مطلع القرن العشرين في الادب الشامي والمصري، لم يكن فقط انعاكسا او تأثرا بالموجة الرومانسية الغربية، بل ايضا بسبب تطورات اجتماعية وفرت حرية التعبير عن العواطف الجديدة والحب الحضري المديني، بعد ان كان الحب عند القدامي يحمل مسحة متصحرة، كما حققت تلك التطورات للمرأة العربية حضورا في الحياة بعد ان حجبتها الفترة الظلامية.

هناك نوعان من الكتابة الرجالية الرومانسية التي انعكست على كتابات المرأة او كانت الكاتبات قريبات من أجوائها: الاولى : الموجة التي استخدمت الانثى ذريعة لتصوير المثال الجمالي للفنان،وهي موجة كانت قد تحولت النساء على يدها الى معبودات يهيم في عالمهن الرجال. والثانية اعتمدت على مابين المرأة والجسد كلذة وخطيئة من صلة وثيقة، كما عند الياس ابي شبكة. وفي الحالين تبقى المرأة وفق النظرة الرومانسية غير مكافئة لواقع حالها او للمشكلات العصية التي تواجهها،بل ويصر الكتاب على تجاهلها بالمثال الجمالي الذي يلغي وجودها.

في تلك الاثناء برزت قصيدة نزار قباني المختصة بالمرأة والانوثة وهي تحمل كل مواصفات النص الرومانسي وتقيم الدليل على ان فن الامتاع في الادب لن يكون ممكنا الا بالتقرب من الخيال الشعبي الذي يمزج بين التسلية وصورة المرأة الجميلة.

الافتراض الذي يبنى على أساس ان المرأة محض طرف في علاقة يشكل الرجل جزءا اساسيا فيها، يجعل الكتابات التي تصدر منها او عنها، تتلبس طابعا رومانسيا بالضرورة او هكذا تبدو في التجارب التي تغلب على الكتابة العربية الى يومنا . فالمرأة تمثل طرفا في علاقة تقوم على الحب والعواطف اولا، وحضورها لابد ان يصاحبه طقسه الخاص المتمثل بالرغبة الجنسية،ولن يكون بمقدورنا تسويغ تلك الرغبة ادبيا من دون وضعها في اطار رومانسي.

دور المرأة في الادب يشبه دورها في الحياة، مكملة للمهمة التي خُلق من أجلها الرجل، ومهمته ادارة الحياة، وهي مهمة متعددة الاوجه بما فيها وجه تمثلها أدبيا او التعبير عنها ادبيا. تلك البديهية التي حبّر النقد الفامنستي الصحائف من أجل ازاحة النقاب عنها وادانتها، لاتقدم ولاتؤخر في رسم صورة المرأة عن ذاتها كمبدعة،مثلما الحال في تخيل الرجل الكاتب لدورها في عمله الادبي.

تجربة الحب التي تبدو مصاحبة للتجربة الانثوية، او هي ان شئنا سدتها ولحمتها، تشترط او تفرض نمطا من

الكتابة يبدو في النهاية مرتبطا بإبداع قد يكون واحدي التمظهر ويشكل الرومانس الجزء الاساسي من تمثلاته.
غير ان تلك التجارب غير متساوية عند الكاتبات انفسهن في الفترة التي انبعثت فيها الموجة الرومانسية في كتابة النساء. فلطيفة الزيات ونوال السعداوي مثلا،ظهرتا كممثلات لصوت النسوية في الرواية العربية من دون تلك الحمولة الرومانسية التي تنوء بها قصص ليلى بعلبكي وغادة السمان وكولييت خوري وحتى اميلي نصر الله. القاصات المصريات كن ينظرن الى تجاربهن وتجارب بنات جنسهن، بما فيها التجارب الجنسية، من خلال مختبر الوعي والمنطق،وبعيدا عن تهويمات الذات الرومانسية والاحساسات الوجودية المضخمة. وان كانت الزيات تضع الخبرة التاريخية في مقدم ما ينبغي ان يستهدي بها وعي المرأة، فان السعداوي تثور على جذور التفرقة الدينية والاجتماعية.
يتعين علينا والحال هذا، تصور ان قضية المرأة التي شغلت الكاتبات، كانت من بين اسباب تكريس صورة المرأة الرومانسية، وهي صورة فيها بعض إهمال للواقع، او مبالغة قد تبلغ حد الكاريكاتيرية في تصويره. وسنجد انفسنا في خيارات الكلام عن فاعلية تلك الكتابات،منحازين الى نمط من الكتابة البريئة من ذلك الوعي الناقص، فقد يسهم هذا النوع من الوعي في تحجيم امكانية الكاتبة في الافصاح عن شخصية المرأة الحقيقية، وبالتالي تقديم تجربة جديدة ومختلفة عما عرفتها الذاكرة الادبية المتداولة. وهذا يتوضح بقوة ضمن ثقافة التلقي العربية التي لاتستطيع الفصل بين ما تكتبه المرأة وتجربتها الشخصية. فتقاليد الكتابة النسوية القصصية مازالت هشة مع ظهور كاتبات تميزن عن الرجال قصصيا. السبب كما نتخيل يعود بهذا الشكل او ذاك، على عادات قراءة ادب المرأة التي لم تتغير كثيرا منذ بواكير اسهاماتها في القرن التاسع عشر. فالقارئ يريد كاتبته تتطابق مع صورة المرأة المرغوبة، أمثولة في الامتاع والجمال الجسدي الذي ينقله الى عوالم يفتقدها في واقعه. غير ان القارئ غير مسؤول عن هذا الاشكال قدر ماتكرسه رغبة الكاتبات في ديمومة تلك الشروط المجحفة بحق تجربتهن، بوضعها ضمن إطار الشخصية المطلوبة والمألوفة والمتكررة عن المرأة.
يصعب على الكاتبة في أوقات كثيرة،تجاهل إغراء الامتيازات التي توفرها صورة النجمة الانثى المرغوبة اجتماعيا، إلا بفعل مقايضة من نوع آخر، وهي دورها كمناضلة او مبشرة بقضيتها المركزية، قضية المرأة. وفي الحالين تحدث حالة التوتر بين دوريها كأديبة ومبدعة وبين قضيتها. والمفارقة ان قضيتها ليست قضية واحدة، فهناك مطلبان يتحركان في هاجس الكثير من تجارب الكاتبات العربيات: الاول مطاليب الحرية التي تضعها الكاتبة مثل قائمة على طاولة عملها، والمطلب الثاني رغبتها الشخصية تقديم صورة النجمة التي تمكنها إجتماعيا من الظهور بمظهر الانثى المشتهاة. ولا نعرف مدى التعارض بين الدورين. غير ان ما قيل عن تخطي تابو الجنس في الكتابة النسائية قد حصر اداء المرأة الابداعي في زاوية وحيدة وهي محاولة التوفيق بين قصص الجيب الغربية،والرومانسية.
في الحالين لن يكون للنوع الابداعي بما هو عليه الحال من فصل بين الفن وأغراضه، من جدوى الا في ميدان وحيد وهو ميدان العمل على اللغة. اللغة التي تغدو مصيدة القارئ الى هذا النوع من الادب، او هي الدليل القاطع على تمكن الاديبة من فنها، فما وصم به ادب المرأة في السابق من ضعف وركاكة لغوية، يجري التعويض عنها ببلاغة خاصة، بلاغة انثوية،تمايز الكاتبة عن كتاب مرحلتها على نحو لايقبل الدحض.
هذا النوع من الادب النسوي كان من نتاج مرحلة الستينيات، فكاتبات المراحل التي تسبقها كن في موقع الدفاع عن مكانتهن بين عالم أدبي رجالي في الاصل. فما عانته باحثة البادية (ملك حفني ناصف) اوعائشة التيمورية من طعون في أدبية أدبها، وما جابهته مي زيادة ونازك الملائكة من محاولات إلغاء وتهميش، ربما اسهمت في تحديد مصائرهن اللاحقة. كان شعور المرأة الكاتبة بالوهن والخوف من تجربتها ومن عدم قدرتها على الصمود امام تجارب الرجال وراء انكفاء او انسحاب العديد منهن من الساحة الادبية.
جاءت تجربة الستينيات وما سبقتها قليلا، في كتابة المرأة لترد على تلك الاحباطات بكتابة شجاعة ومنفتحة

ومتحدية،بل مهاجمة لأكبر المواقع التي انطلق منها تابو الكتابة وهو الجنس.

لعل تجربة غادة السمان تقدم أمثولة لنوع الكتابة الانثوية المتحدية التي لم تهادن في معركة كانت قد صممت على ان تربحها وتتفوق فيها على الرجال انفسهم.نهج غادة السمان في الكتابة ولغتها أصبحا تقليدا يتداوله الرجال وليس النساء فقط.، وتراجعت الطعون بحق كتابة المرأة في السابق، فغادة السمان بين قليلات لم يتبادر الشك بموهبتها الخاصة من دون عون رجل يقف خلف ماكتبت. كانت صاحبة دار نشر وسطوة تتبدى في كل كلمة تكتبها. ومع ان ليلى بعلبكي وكوليت خوري سبقتا السمان في هذا الاتجاه، غير ان حضور السمان الادبي المتواتر واختيارها سياسة اعلامية ناجحة ساعدا على نشر ادبها على نطاق واسع وجذب اليها شعبية لم تكن تحظى بها الكاتبة سابقا. بين اهم اسلحة ذلك النجاح ما طرحته عن نفسها كممثلة للثورة الجنسية الستينية التي كان من الصعب ان تحلم بنوايا الالتحاق بها اية أديبة عربية، فقد أشبعت غادة السمان قصصها بنساء يتطلعن الى ان يصبح لهن حق المساواة في الفراش وليس فقط في الحياة العادية. وهي بهذا حققت اختراقا لأكبر التابوات في عالم الكتابة النسائية العربية، هذا الموضوع الذي اصبح لاحقا من بين اكثر المواضيع تداولا في الكتابة النسائية وبين الشاعرات على وجه الخصوص. في حين لم تجرؤ على مناقشته في تلك الفترة سوى نوال السعداوي من منطلق علمي حتى وان تلبس طرحا روائيا. وبتواتر حضورها الادبي على مدى ثلاثة عقود او يزيد، تكاد السمان ان تكون الاكثر وضوحا في تكريس هذا النهج، وبما تركته من آثار على الكتابة النسائية الاكثر نجاحا والممثلة بتجربة أحلام مستغانمي.

اللغة الجديدة توازي المرأة الجديدة

برزت غادة السمان منذ المجاميع القصصية الاولى التي اصدرتها في الستينيات:(عيناك قدري) ١٩٦٢ و(لابحر في بيروت) ١٩٦٣،و(ليل الغرباء)١٩٦٦،ونافست جماهيرية نزار قباني الشاعر الاكثر انتشارا بين الناس وقتذاك. وتكرست شهرتها في السبعينيات من خلال اسهاماتها الصحفية التي كانت تسير في الكثير منها على نهج يجمع الشعر الى النثر الى حديث البوح واللغة الهامسة الشبقية. «اعلنت عليك الحب» أحد عناوين نصوصها الصحفية، وهو نص شعري يمكن ان ندرك المفارقة في مضمونه، ففي اعلان الحب مايشبه الارغام المراوغ الذي يحمل الدلالتين شهوة المرأة وقوتها مضافا اليهما جرأتها واقدامها، وقس على هذا الكثير من المقالات التي كانت تظهر فيها صورتها كنجمة سينمائية بباروكتها وبمكياجها الصارخ وبنظرة اللبوة التي اشتهرت بها نجمات الاغراء زمانذاك. تلك المسيرة التي غيرت وجهة كتابة المرأة وأظهرتها بمظهر المبادرة الاكثر جرأة في تجاوز المتعارفات الاجتماعية، مع ان مكانتها بقيت متأرجحة بين الاعتراف والتنكر في أوساط كثيرة من المثقفين العرب، في وقت حظيت بتقدير عدد من الكتاب المرموقين. غير ان نمط كتابتها احتفظ بجماهيريته بين النساء والشباب ربما الى اليوم،في حين يعده الوسط الثقافي العربي النخبوي محض تسليات لاتؤخذ بالجد الكافي، شأنها شأن كتابات يوسف السباعي واحسان عبد القدوس، التي لم تأخذ من النقد جهدا واضحا، مع ان ادبهما كان الاكثر مبيعا وانتشارا بين القراء الشباب.

والحق ان فن التسلية والامتاع الذي كان يشكل عنصرا أساسيا من عناصر أدب غادة السمان، قد استطاع كسر الجدية والصرامة التي وسمت كتابات النساء عن قضاياهن، كما صاغ هوية لغوية للكتابة النسائية تعتمد الهم الوجودي والسأم أكثر من اعتمادها على مطلب المساواة وحدها. وهذه الافكار مرجعيتها فرنسية ان جاز لنا التصور، فقد كانت كتابات السمان خليطاً من افكار سيمون دي بوفار وفرانسواز ساغان التي ترجمت لها بعض القصص الطويلة وكتب عن تمردها في الصحافة العربية وقتذاك. ولكن السمان بقيت في كل الاحوال نتاج الثقافة اللبنانية وان كانت سورية الاصل، في مرحلة كانت شديدة الاعتماد ثقافيا على تعميم النموذج او الموضة الدارجة في الافكار والقيم والنمط الادبي.

والحق ان الادب الوجودي قد ظهر في مصر، في فترة تسبق المرحلة اللبنانية وتأثرت به الكتابات الرجالية التي كانت تقوم على تصوير العواطف ومديح المرأة، كما الحال

عند يوسف السباعي واحسان عبد القدوس.
يمكن ان نجد في هذا النوع من الكتابة تطويرا لخطاب القص المصري باتجاه تجميل صورة المرأة المصرية المعاصرة او تقديم مشكلاتها الثانوية على قضاياها المطلبية الملحة مثل المساواة في العائلة والعمل وغيرها من المشكلات التي برزت منذ دعاء الكروان لطه حسين وزينب لهيكل مرورا بمحفوظ وادريس وسواهما.
هموم نساء الطبقة المصرية المترفة تبدأ في حالة من التنكر للمجتمع وتقاليده الصارمة في قصص السباعي وعبد القدوس،فهمومهن تتركز حول الكيفية التي ينبغي ان تعاش فيها الحياة دون قيود، وازمتهن هي قبل كل شيء أزمة وجودية، أزمة يحكمها الملل من الحياة وروتينها. تلك الاهتمامات يتلقفها الادب النسوي الستيني منذ ليلى بعلبكي وكوليت خوري ليعيد انتاجها على نحو جديد وبصوت المرأة القوية لا الضعيفة وعلى يد غادة السمان. بالطبع ليس هناك من تأثر مباشر بين الاتجاهين المصري واللبناني، ولكن يبقى الناظم الاساسي الذي يوحد الكل تحت لوائه هو نوع التعبير الرومانسي الذي يلف المناخ القصصي بأكمله.
لو اتيحت لنا المقارنة الان بين ماكتبته غادة السمان في الستينيات وما نشر من كتابات قصصية لرجال ونساء اخريات، لخرجنا بنتيجة مفادها ان أدب غادة يمثل ظاهرة قد تتكرر، ولكنها تتسم بقدر معين من الخصوصية، فهي تعبر عن مخيلة انتجتها ثقافة الستينيات. ولن نعود الى بديهية يعرفها الجميع عن الثورة النسائية العاصفة التي اجتاحت العالم آنذاك، غير انه من المفيد ان نظن بأن كتابة غادة السمان تشكل ظاهرة في التعامل مع اللغة باعتبارها أهم منجزات الثورة على القصة الواقعية التي كرسها الادب الخمسيني، وهذا الجهد شمل الكثير من الكتاب العرب في فترة ظهور غادة السمان.
الفصاحة الجديدة عند كاتبة مثل غادة السمان، تقتضي خلق نساء ينفصلن عن الواقع الخمسيني وهمومه الاجتماعية المألوفة، فلم تعد لائحة حقوق المرأة تشبه اللوائح التي تتداولها الاحزاب والحركات النسائية السائدة، والتي استعارتها بعض القاصات والشاعرات الخمسينيات، بل هي لائحة تملك خصوصيتها الشديدة الارتباط بمخيلة تعيد تشكيل صورة المرأة. والحق ان أدب السمان لايشكل من حيث البنى الاساسية خروجا على الادب الخمسيني،مثلما الحال عند الكتاب الرجال الذين تعاملوا مع ما أسموه الحداثة في الرواية والقصة. غير ان قصة غادة السمان تؤشر الى وعي لغوي جديد كان وسيلتها للتعبير عن شخصية المرأة الطليعية.
أهم سمة مايزت قصة غادة السمان، هي انقلابها على شروط السرد الروائي، والاستعاضة عنه بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية. ولعل الاسراف في هذا المنحى، قلل من أهمية البناء القصصي لديها، وصرف النظر عن محاولاتها الاولى صياغة قصة فنية تحمل بعض اوجه التطور الجدي في ميدان القص النسائي.
لم تستطع غادة السمان- على انتاجها الغزير- ان تكتب رواية تستكمل شروطها. فرواياتها كوابس بيروت من حيث البنية، تفتقد الى الحبكة الواضحة وتعتمد على بنية مشتتة، يجري تجميعها وفق تراكم الصور. كذا روايتها بيروت ٧٥ فهي تعاني من تشتت قصص ابطالها وتوحي بانها مجموعة قصصية وضعت في اطار رواية.
والحال ان تركيب الجمل لذاتها، أصبح يشغل مساحة مهمة من جهد غادة السمان الادبي، حتى طغى على الجوانب الفنية الاخرى ووضع مادتها القصصية ضمن اطار النصوص الحائرة بين النثر الشعري والقص. انها تقدم صورة امرأتها في نمط من الجمل المصقولة التي تشحن باكبر طاقة من الانفعال، وسواء كانت تلك الجمل مسهبة في الطول او مكثفة تعتمد الضربة في اختصار الاحداث والتواريخ، فهي في كل احوالها تبث الاشارات الرومانسية: «العاصفة تشرنق المدينة بالمطر والظلمة وزعيق الريح. غرفتي خائفة مدفونة في احشاء البناء، الساعة تلهث فوق الحائط وتكاد عقاربها تشير الى الثانية عشرة. مكتبتي المتخمة تتوهج بالتحدي، والمطر يتطفل على النافذة، وعلى وجهك الذي يطل أبدا خلف أية نافذة منذ عرفتك.» نداء السفينة - لابحر في بيروت ص٨. منشورات غادة السمان بيروت.
يمكننا ان نجد في الكثير من مطالع غادة السمان القصصية توطئة شعرية مثل هذه، ان لم تكن كل

نصوصها مبنية على خصيصة التعامل مع اللغة تعاملا يربط بين الطبيعة المتمثلة بالليل، ووحشة المرأة الوحيدة التي تستذكر رجلا. ذلك الوصف ينبغي ان تتحرك فيه الاشياء الجامدة لتعبر عن عاطفة انسانية :العاصفة تشرنق المدينة والغرفة خائفة والساعة تلهث،والمطر يتطفل على النافذة وعلى وجه الحبيب، ثم مكتبة البطلة المتخمة التي تتوهج بالتحدي.

علاقات الاستعارة المتواترة في هذا المقطع تحول الوصف الى شعائر، امرأة تتمتم مع ذاتها، ولكنها ترسم اطار الصورة العاطفية لنفسها بما تضفيه على الاشياء المادية من طبيعة عضوية متحركة. وبنزعة الافتخار الخفية، تقول لنا القصة ان البطلة مثقفة او مهتمة بالثقافة، فمكتبتها متخمة وهي تتحدى، ولا تفصح الساردة من تتحدى تلك المكتبة. ان المترادفات المتعاقبة تسرب بعض عبارات ومفردات فائضة ولكنها ضرورية لاستكمال شعائر الكتابة، ولاستكمال صورة المرأة الجديدة، المرأة التي تملك جمال الجسد وجمال الروح معا. انها لاتستخدم خصائص الكلمات الدلالية حسب، بل ايقاعاتها ايضا وايحاءاتها السمعية. الاشراقة الشعرية هي ما تتطلبه غادة السمان كي تربط جسر المسافة بين بطلتها وبينها هي، وفي الشعر فقط تستطيع ان تختصر تلك المسافة أما في فن القص، فلا يمكن الا ان تفصلها قليلا. وربما كان هذا أحد اسباب تكرارها نمطا معينا من القص الذي يعتمد المونولوج. ان عليها ان تؤكد التجربة الرؤيوية في مادتها كي تضفي على الاماكن شيئا من صفاتها الذاتية او مشاعرها الاكثر حميمية، فهي تقترب من قارئها رجلا كان او امرأة من زاوية اعتادت روايات الجيب الغرامية توظيفه على احسن وجه، وهو فن الامتاع، وفن الامتاع يقتضي ان تخطف قارئك منذ اللحظات الاولى. ان تغافل قلة اهتمامه بالقراءة وتنتزعه من ملله، وتلك المهارات لاتعد نقيصة في القص الحديث، بل هي مهارات مضافة الى القصة الجديدة، مع انها مكتسبة من روايات الجيب بما فيها روايات الحب. فضول لحظات القراءة الاولى، يراهن على كشف الحجب عن عاطفة الانثى التي لابد ان تكون محملة بدرجة قصوى من الهياج، وهو هياج جنسي في العادة. عند هذه الحالة لابد من اللعب على التركيبة الرومانسية للخطاب الانثوي ليضفي عليها مسحة ترميزية. تستطيع الكاتبة بواسطة الرمز توصيل شحنة شبقية عالية. وهذا ماتحتاجه الانثى المتمردة، فلا تمرد دون التمرد الجنسي حتى ولو كان مآل هذا التمرد العودة الى العش الصغير او طلب لحظة حنان من الرجل الذي ترفعت عنه البطلة. هناك إذن حكاية مجازية يمكن ان تبث رسالتها الى كل النساء، وهي في العادة موعظة ضد الوعظ، فغادة السمان تختار زاوية اللاتوقع في رسم صورة شخصياتها، او صورة المرأة النموذج. كل شخصية نسائية لغادة السمان هي نموذج لمقولة محددة تخص حاضر ومستقبل المرأة. وان كانت معظم بطلاتها متمردات او في طريقهن الى التمرد، فان المشترك السائد بينهن هو وعي يتفوق على المحيط، او صحوة تؤهل البطلة لدور القديسة الخاطئة كما الحال مع الكثير من شخصيات نزار قباني النسائية.

تهمل غادة السمان بعض اركان القص ومنها الاحداث، فقصتها عبارة عن مونولوج طويل بصوت البطلة، وحوارها يجري مع الذات او هو حوار استرجاعي. وبهذا تحقق اهم شرط لتعزيز الصلة مع القارئ، فقصتها او روايتها اشبه برسالة اعترافية، او هي اشراقة من اشراقات الجمال النسائي الذي يفترض ان يزين بطقسه الخاص، طقس الحب او الغيرة او التحاسد. كل تلك المواضيع تتطلب ازاحة الزمن والاماكن الحقيقية لتحل بدلها اشارات عابرة اليها، فالجو الرومانسي يقتضي مكانا رومانسيا لذا تصبح الشواطئ وقمم الجبال ونوادي الليل الخافتة الاضاءة والعاجة بالموسيقى والسهر، إضافة الى غرف نوم البطلة الوحيدة ومكتبتها باعتبارها مثقفة، تتحول تلك الاماكن في الغالب أماكن مضببة وغير متعينة الحدود، وهي حتى وان باحت بأسمائها فهي لاتكشف الستار الا على جزء يسير منها، لانها جزء من مونولوج حزين واسيان وهموم.

تكرست شعرية المنولوج الطويل عند غادة السمان في الاعمدة التي كانت تكتبها للصحافة، ثم اصدرتها لاحقا على هيئة كتب سميت بعضها شعرية.

الاسلوب الشعري ساعد غادة السمان على تقريب الكثير من المواضيع الغربية على البيئة العربية، فقصتها

الطويلة (الحياة بدأت للتو) من مجموعة (زمن الحب الآخر)١٩٧٨ أقرب الى أجواء فيلم غربي تذهب فيه صحفية عربية لافتتاح كازينو جديد لامرأة فرنسية تعيش ومجموعتها حياة اباحية، فتكتشف المرأة العربية نفسها وحكاية ضياعها. فهي امرأة خطيئتها التي تركتها على هذا الحال، انها لم تتصنع العفة والتمنع في علاقة الحب مع حبيبها الاول أي العربي الذي يريد المرأة عذراء. ولايمكن ان نلحظ الجانب التلفيقي في قصة مثل هذه، لان غلبة الوجد الشعري على تكوين الاحداث، مكن الكاتبة من السيطرة على مشاعر القارئ، القارئ الباحث عن مشاعر لايستطيع الشعر الاخر غير النسائي التعبير عنها بهذه الدرجة من الحميمية. كل الاشياء واللحظات يمكن ان تعكس اشعاعات شبقية تبثها بطلة القصة الملول(عيوش)، من المظهر حتى تمتماتها مع ذاتها. فهي اضافة الى كونها ذئبة بالمعنى المجازي حيث يهتف احد الفرنسيين بوجهها: انت جارية ساحرة..انت عاهرة تاريخية ساحرة. فهي في لامبالاتها وصمتها تقدم نموذجا للروح الهائم في دنيا الخيال، ولكنه خيال يفيض شبقية، انها ترى في لحظة إقلاع الطائرة مناسبة للتعبير عن مشاعرها تلك :«لحظة إقلاع الطائرة. دوما كانت تملأني بلذة غامضة..تلك الثانية الفاصلة حينما فجأة تكف الايدي عن شدي الى الوراء، ويخفت الهدير، ويموت عدو الارض تحت الاجنحة ويتوقف كل شيء عن الحركة الآلية العصبية وتبدأ لحظات من العوم في محيط مغبر الضباب.. وتنطفئ العيون داخل رأسي وتغيب إشعاعاتها الشريرة المعدنية. » عملية التوتر والاسترخاء في اللغة تصاحبها تلك المهارة المدربة على الاثارة، وسنجد قاصة مثل أحلام مستغانمي في روايتها الثانية (فوضى الحواس) تمضي بعيدا في تقليد غادة السمان، فهي تتفنن في تصوير تلك الطاقة الشبقية المتفوقة التي تملكها بطلتها الى الدرجة التي تحول حوادث الذبح التي يقوم بها الاصوليون في الجزائر الى مادة تبعث فيها مزيدا من الشهوة، فبعد كل مقتلة تثار لديها الرغبة في ممارسة الجنس. وان كان علم النفس التحليلي يتفق على العلاقة بين الجنس والقتل، فلنا ان نتردد في تخيل الجمع بينهما ضمن اطار رومانسي.

المرأة المثالية إذن لم تعد الام الطيبة او الزوجة الوفية، او الحبيبة التي يمتنع اهلها عن تزويجها لبطل القصة الخمسينية، بل هي المثقفة المتغربنة، التي تجوب الآفاق وتعيش لوحدها وتتذوق الجنس اكثر من الرجل.

ولكن كاتبة مثل غادة السمان لم تقصر اهتماماتها على جانب واحد في شخصية المرأة، فهي قد استطاعت عبر طريقتها الجاذبة والمثيرة للاهتمام، طرح مواضيع كثيرة ومنها مأزق المثقف العربي الذي تزدوج لديه القيم ومعايير الحرية، وعوالم الطالبات وربات البيوت وفتيات الحارة المترقبات وراء النوافذ، والمناضلات والمناضلين في صفوف الثورة الجزائرية والفلسطينية.ولكن المرأة المثقفة او التي تملك وعيا متقدما على بيئتها أكثر ما تستهويها. فهي بمقدورها التعبير عن حالة من التطابق بينها وبين النوع الكتابي الذي تخصصت به كتابة غادة السمان، وهو نوع من انواع البيوغرافي، ذلك لان المونولوج هو طريقة للتعبير عن الذات الكاتبة او للتقريب بين السيرة الذاتية والقص.

وهو مايجعل كتابة غادة السمان تملك جاذبية خاصة عند القراء العرب. فالقارئ العربي يتعامل مع كتابة المرأة باعتبارها مذكرات شخصية،او هي السر المباح للكاتبات انفسهن.والحال انها تشبه الرسالة الموجهة اليه شخصيا،ومن هنا يحدث الخلل في العلاقة بين الكاتبة ذاتها وأدبها. ومن هنا ربما نشأ سوء الفهم حول نمط الكتابة النسائية التي قيل انها تتمحور حول الذات وتتحرك في حقولها،وتهمل العالم الاوسع او القضايا الجدية والافكار التي تتعدى هموم الجسد والحب. والحق ان تلك الكتابة في الغالب تمضي عكس مايقال عنها، فالكثير من الكاتبات يستجبن الى عادات القراءة السائدة عن أدب المرأة، فتصبح تجربة الحب وأدب الامتاع المرتبط باهتمامات القراء انفسهم ومنها القضايا السياسية الانية،من بين أهداف الترويج للكتاب. ومن هنا يحدث اللبس في الحديث عن الرومانس والكتابة النسائية، فالرومانس يغدو المصيدة التي تقع بها الكاتبة كي تتوافق مع ذائقة القارئ، وهي المأزق المتجدد في قضية التعبير عن الذات في أدب المرأة، مثلما هي المأزق المتجدد لعادات قراءة أدب المرأة.

الدراسات الجاحظية بالمغرب

يحيى بن الوليد*

إن القراءة التجزيئية لا تنظر الى الخطاب النقدي والبلاغي باعتباره «وحدة سياقية صغرى» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي سياق وحدة التراث عامة في تفاعل أنماطه، مما يجعلها قراءة «وصفية» لا ترقى حتما الى البحث في «النسق» الذي يشكل هذا الخطاب مقدار ما يوحده ويرسخه في تلك الدائرة من العلاقة التفاعلية مع باقي الخطابات الاخرى المشكلة للتراث. ولذلك فهي لا ترقى الى محاورة التراث وبالتالي إثراؤه على نحو يتم فيه اثراء الخطاب النقدي المعاصر ذاته. إن القراءة النسقية، التي سنعنى بها في هذا البحث، تحاول ان تشق لنفسها طريقا مغايرا وذلك عن طريق التعامل مع التراث باعتباره «كلا موحدا» ينطوي على نسق مخصوص يحقق هذه الوحدة. ونجد اكثر من ناقد باحث استطاع ان يعكس أفق هذه القراءة في خطابنا النقدي المعاصر، ومن دون شك بتفاوت حاصل بينهم. وتنحصر هؤلاء في ادريس بلمليح ومحمد مفتاح ومحمد العمري وعبدالفتاح كيليطو الذين فتحوا حقا أفقا جديدا للدراسات التراثية في المغرب بحكم تشبعهم بالتراث أولا ثم بحكم تمكنهم من المناهج الغربية الحديثة ثانيا. وهو ما يمكن توضيحه عن طريق دراسة خطاب كل واحد من هؤلاء. وبما أن هذا البحث يتمحور حول «الدراسات الجاحظية بالمغرب» فاننا سنركز اكثر على قراءة ادريس بلمليح لجانب من خطاب الجاحظ، غير ان هذه القراءة لن تحول دون استحضار قراءات أخرى (مغربية وغير مغربية) اهتمت بالموضوع نفسه وعلى رأسها قراءة عبدالفتاح كيليطو التي تضمنت اشارات كثيرة الى الجاحظ. وتهمنا هنا القراءة التي تستند الى «الحس الاشكالي» (للقراءة ذاتها) الذي هو قرين «النسق الثقافي» للمقروء.

* ناقد وكاتب من المغرب

ومن ثم فان ادريس بلمليح لم يلج «قارة التراث» إلا من داخل فضاء الجامعة المغربية التي كان لها تأثيرها البالغ عليه مثل جل النقاد المغاربة سواء من مجايليه او غير مجايليه. وهو تغلب عليه صفة الباحث الاكاديمي على صفة المبدع الروائي الذي اسهم حتى الآن بثلاثة أعمال روائية هي: «المرأة والبحر» (١٩٩٣) و«القصبة» (١٩٨٧) و«خط الفزع» (١٩٩٨). وعلى صعيد النقد الأدبي، الذي يهمنا هنا، فانه قد أسهم حتى الآن بأربع دراسات نقدية، هي: «الرؤية البيانية عند الجاحظ» (١٩٨٤)، «البنية الحكائية» في رواية «المعلم علي» (١٩٨٥)، «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» (١٩٩٥)، و«القراءة التفاعلية» (٢٠٠٠). بالإضافة الى ترجمته الموفقة لكتاب «نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري» لأمجد طرابلسي (١٩٩٣) الذي ظل منذ العام ١٩٤٥ ينتظر من يقوم بنقله الى اللغة العربية.

ومن الواضح ان يستوقفنا، في هذا البحث، كتاباه «الرؤية البيانية عند الجاحظ» و«المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» لصلتهما بـ«قراءة التراث». الا ان ما سنكتفي به هنا هو الدراسة الاولى المتعلقة بخطاب الجاحظ، لأنها في نظرنا، تعكس القراءة النسقية التي نسعى الى الوقوف عندها ودراستها. غير أن هذا لا يحول دون القول بأن دراسة «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» لا تخلو من أهمية علمية، بل انها اول دراسة من نوعها في الخطاب النقدي المغربي المعاصر وربما الخطاب النقدي العربي بالنظر الى عدتها المنهجية وزادها المعرفي الجلي. بالإضافة الى ان أغلب النقاد العرب لم يفارقوا – في نطاق قراءة التراث النقدي عند العرب– دائرة قراءة النصوص النقدية «النظرية» مثل «عيار الشعر» لابن طباطبا أو (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر او «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني، او النصوص «التطبيقية» مثل «الموازنة» للآمدي او «الوساطة» للقاضي الجرجاني.. أما كتب الاخبار والطبقات والمختارات فغالبا ما تم استبعادها عن دائرة القراءة واذا ما تم التعامل معها ففي الغالب من أجل الاستئناس بها في اثناء دراسة قضية نقدية معينة. أجل ان كتب الطبقات والاخبار والمختارات لا تعكس التصور النقدي بـ«الإحكام النظري» ذاته الذي نجده في الكتب السابقة (النظرية والتطبيقية)، لكن مع ذلك فهي (أي «المختارات») تنطوي على تصور/ تصورات نقدية تستلزم قراءة منهجية استقصائية عميقة بدلا من تلك القراءة التأريخية التي لا ترقى الى مستوى هذا الاستقصاء. ومن هنا فان «حماسة» أبي تمام لا تخلو من «تصور نقدي مضمر» إن لم نقل من «تنظير نقدي» كما في شروح المرزوقي لـ«الحماسة»(١). ولا بأس من ان نستعيد هنا تلك العبارة المكرورة التي تذهب الى ان ابا تمام في «حماسته» أشعر منه في شعره. ان أهمية دراسة «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب» تكمن – في اعتقادنا– في هذا المستوى رغم الطابع المنهجي الغالب داخلها.

وسنركز على دراسة «الرؤية البيانية عند الجاحظ» (١٩٨٤) التي تعكس بحق أفق القراءة النسقية، هذا إذا ما لم نقل انها أول دراسة تراثية من نوعها في الخطاب النقدي بالغرب بسبب هذه القراءة التي سنحاول أن نتبين آلياتها والمفاهيم الداعمة لها. وهي بمفارقتها للمنهج التاريخي الوصفي تقع في ذلك المتصل الذي يصلها بدراسة سابقة هي «محمد مندور وتنظير النقد العربي» لمحمد برادة (١٩٧٩) وبأخرى لاحقة هي «الخطاب النقدي عند طه حسين» لأحمد بوحسن (١٩٨٥). وهي كلها دراسات تدخل في نطاق نقد النقد التراث بشقيه البعيد (الجاحظ) والقريب (طه حسين ومحمد مندور). ولقد أجمع الباحثون المهتمون بالخطاب النقدي المغربي المعاصر على ان هذه الدراسات الثلاث مثلت «نقلة نوعية» داخل هذا الخطاب: لأن السمة التي كانت غالبة داخله، هي الجمع والتحقيق وعدم وضوح المنهج. وقد تحققت هذه النقلة بسبب البنيوية التكوينية التي حاولت هذه الدراسات الثلاث الافادة منها، لكن بنوع من المرونة والتصرف والانتقائية.(٢) لقد كان رائد هذه البنيوية لوسيان كولدمان (١٩١٣– ١٩٧٠) وبحق، علامة على بدايات انطلاقة الخطاب النقدي المغربي المعاصر الذي كان حتى ذلك الوقت يكرس الهيمنة المشرقية داخل الخطاب النقدي العربي.

وقد تقدم القول بأننا سوف نعنى بالقراءة التي تنتظم «الرؤية البيانية عند الجاحظ»، وصاحب الدراسة بدوره لا يخفي وسيط القراءة والعدة المنهجية التي توسل بها في دراسة خطاب الجاحظ انطلاقا من مفهوم «الرؤية البيانية». والقراءة أو «الوعي القرائي» (La cosciece Lisante) بتحديد هانس جورج غادامير(٣) أحد اكبر المهتمين بالهيرمينوطيقا التي سنحاول ان نفيد منها، هي ما يميز دراسة ادريس بلمليح، بل ان هذه القراءة هي مصدر أهمية هذه الدراسة ومكانتها داخل الخطاب النقدي المغربي المعاصر. فحدث القراءة أصبح لازما في الخطاب النقدي، بل ان القراءة عوضت النقد بسبب استراتيجيتها التي تسعى الى الانصات الى النص وبالتالي انتاج وعي معرفي حول موضوعها وذلك بدلا من السعي الى الرغبة في السيطرة عليه على نحو ما كان يفعل النقد التقليدي.

ونحن سوف ندرس هذه القراءة بالاستناد الى عدة هيرمينوطيقية تعتمد ثلاثة مستويات هي: أولا: الوحدة المنهجية، ثانيا: الموضوعية والنسبية، ثالثا: التاريخية. وهي كلها متوسطات للقراءة وقواعد ضابطة للتأويل الذي ينتظم هذه القراءة، وكما انها تسعف على دراسة الأساس المعرفي لهذه القراءة ومدى استجابتها لـ«النسق الثقافي» للجاحظ.

وفيما يتعلق بالوحدة المنهجية فانه يمكن فهمها انطلاقا من مستويين: مستوى أول يتصل بقابلية النص النقدي (النظري) للتأويل، ومستوى ثان يتصل بالنظر الى النقد باعتباره «وحدة سياقية صغرى» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي وحدة التراث

عامة كما سبق ذكر ذلك. وعلى المستوى الاول يتضمن النص النقدي بدوره ثنائية الظاهر والباطن، مثلما ينطوي على «الإيحاء النقدي» الذي يلجأ اليه النقاد أحيانا لدوافع سياسية ودينية واجتماعية متعددة. فالنص النظري (Theorique)، وضمنه النص الفلسفي، مثلا، شاهد على تعددية التأويل. والمثال على ذلك «كوجيطو» ديكارت وما لقيه من تأويلات متعددة داخل الفكر الفلسفي الغربي امتدت الى الترجمات العربية نفسها على نحو ما يعرض لها طه عبدالرحمن في الشق الاخير من الجزء الاول «الفلسفة والترجمة» (١٩٩٥) من مؤلفه «فقه الفلسفة». وفي ثقافتنا العربية نجد نصوصا كثيرة تثبت هذه التعددية مثل «نظرية النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني و«مقدمة» ابن خلدون و«في الشعر الجاهلي» لطه حسين... الخ. لكن هاهنا تطرح تلك الفكرة التي مفادها ان التأويل في النص الفلسفي، او النظري عامة، اكثر انضباطا منه في النص الأدبي.(٤)

وفي هذا المنظور فان خطاب الجاحظ قابل للتأويل، فهو اكثر التراثيين قابلية للتأويل، بل ان التأويل هو فنه او «ان فن التأويل هو فن الجاحظ».(٥) وهذا ما يفسر لنا كثرة الدراسات التي عنيت بخطابه اعتمادا على وجهات نظر مختلفة ومناهج نقدية متباينة، وهو ما استشعره صاحب «الرؤية البيانية» أيضا مما جعله يقدم «عرضا نقديا» (بتعبيره) لهذه الدراسات بعد ان قسمها الى قسمين: دراسات تهتم بحياة الجاحظ وثقافته وعصره وتراثه مثل «الوسط البصري وتكوين الجاحظ» لشارل بيلات (بالفرنسية ١٩٥٣، الترجمة العربية ١٩٦١) و«الجاحظ حياته وآثاره» لطه الحاجري (١٩٦٢). ويمكن ان نضيف الى هاتين الدراستين دراسات اخرى يستأنس ببعضها باحثنا مثل «الجاحظ» لخليل مردم (١٩٣٠) و«أدب الجاحظ» لحسن السندوبي (١٩٣١) و«الجاحظ» لحنا الفاخوري (١٩٥٣)، «الجاحظ ومجتمع عصره» لجميل جبر (١٩٥٨) و«الجاحظ والحاضرة العباسية» للدكتورة وديعة طه النجم (١٩٦٥) و«الجاحظ في حياته وأدبه وفكره» لجميل جبر (١٩٦٨) و«أبوعثمان الجاحظ» لمحمد عبدالمنعم خفاجة (١٩٧٣) ... الخ. ودراسات اهتمت بجانب خاص من فكر الجاحظ وأدبه مثل «النزعة الكلامية في اسلوب الجاحظ» للأب فيكتور شلحت اليسوعي (١٩٦٤)، و«المناحي الفلسفية عند الجاحظ» لعلي بوملحم (١٩٨٠) (وسوف نتحدث عنه فيما بعد) ومن قبلهما «النثر ودور الجاحظ فيه» لعبدالحكيم بلبع (١٩٥٥)... الخ.

بالإضافة الى الدراسات التي اهتمت بالجاحظ ضمن منحى او مشكل نقدي ادلى فيه الباحث بدلوه مثل «مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ» لميشال عاصي (١٩٧٤) و«مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين» للشاهد البوشيخي (١٩٨٢) ... الخ. دون ان نغفل الدراسات التي اهتمت بالجاحظ ضمن حيز تاريخي مثل «نقد الشعر عند العرب» لأمجد الطرابلسي (١٩٤٥) و«البلاغة العربية في دور نشأتها» لسيد نوفل (١٩٤٨) و«البلاغة تطور وتاريخ» لشوقي ضيف (١٩٦٥) و«في تاريخ البلاغة العربية» لعبدالعزيز عتيق (١٩٧٠) و«البيان العربي» لبدوي طبانة (١٩٧٢)... وصولا الى «البلاغة العربية– أصولها وامتدادها» لمحمد العمري (١٩٩٩).

الرؤية البيانية عند الجاحظ

من الجلي اذن ان خطاب الجاحظ حظي باهتمام كثير من الباحثين؛ وان امكانات «الاضافة الجديدة»، كما يتصور ادريس بلمليح، في هذا المجال، ضيقة وعسيرة. وكما يلاحظ هذا الاخير اهمالا نسبيا لقضايا جوهرية تتعلق بالاهتمام الفكري متعدد الابعاد الذي عرف به الجاحظ، ثم ان اهمالا يكاد ان يكون مطلقا للربط بين فكرة البياني وفلسفة الاعتزال التي آمن بها وانعكست في مجمل آثاره. والدراسة الوحيدة التي تستوقفه هنا هي «المناحي الفلسفية عند الجاحظ» لعلي بوملحم (١٩٨٠)، وهي الدراسة التي ستظهر في طبعة ثانية عام ١٩٩٤ وتحت العنوان نفسه بعد ان ضم اليها صاحبها جزءا آخر (ملحق لكتاب «رسائل الجاحظ الكلامية»). ويشدد باحثنا على هذه الدراسة ويعتبرها جديدة في موضوعها، اذ لم يسبق ان اهتم المعاصرون بالجاحظ فيلسوفا(٦). والحق ان الدراسة ليست جديدة في موضوعها، وانما هي مستقلة فحسب؛ لأننا نجد اشارات كثيرة او فصولا بأكملها حول المناحي الفلسفية في اكثر من دراسة عنيت بخطاب الجاحظ. أجل لقد ركز صاحب الدراسة على المناحي الفلسفية في خطاب صاحب «الحيوان»، وبالاعتماد على منظور فلسفي يحاول الاستناد الى منظور فلسفي حديث يجمع بين الاتجاه الفلسفي النقدي الذي ينصب على موضوع المعرفة ذاتها من حيث أسسها وطرق الوصول اليها والاتجاه الفلسفي القيمي الذي ينصب على الاحكام القيمية. ولقد عرض صاحب الدراسة للمناحي الفلسفية عند الجاحظ (المنحى الكلامي والاجتماعي والطبيعي والاخلاقي واللغوي)، مثلما عرض لمنهجية تفكيره، الا ان الملاحظ على الدراسة، ورغم اهميتها، انها أبعد عن القراءة النسقية. ويعلق ادريس بلمليح هنا: «تناول (أي علي بوملحم) الجاحظ المتفلسف منفصلا عن اتجاهه الفكري العام الذي هو فلسفة المعتزلة. ومنه أيضا انه درس (المناحي الفلسفية) عنده دون ان يربط بينها، على اساس انها وحدات مستقلة لنسق فكري جاحظي ومعتزلي، بحكم العلاقات المتبادلة بينها، لا بحكم المنهج الذي يعكسه حديث أبي عثمان عنها على مستوى الفكر والتعبير».(٧)

من الجلي إذن أن باحثنا سيركز على «الرؤية البيانية» عند الجاحظ، ومعنى ذلك انه سيركز على مشكل نقدي في خطابه، لكن بنوع من التصور الذي يسعى الى تلافي «النظرة التجزيئية» التي لا ترقى الى استقصاء النسق/ نسق الخطاب.

إن فن التأويل هو فن الجاحظ

وقبل ذلك، وحتى نبقى في نطاق المستوى الأول من «الوحدة المنهجية» ومدى قابلية النص الجاحظي للتأويل، فانه لا بأس من الحديث عن الصعوبة التي يستشعرها اغلب دارسي خطاب الجاحظ. ومن ثم فان الكثير من الدراسات التي عنيت بخطاب الجاحظ تكاد ان تجمع على عدم التنسيق والتبويب في كتابته وسرده و«اختياراته العلمية». وتختلف الآراء حول هذا النسق، اذ هناك من يرى انه يؤدي بالقارئ الى الغموض والتشويش(٨)، وهناك من رأى انه أساء اساءة كبيرة الى كتبه(٩)، بل وحد من قيمتها،(١٠) ويرد البعض هذا النمط التعبير الى العصر الذي عاش فيه الجاحظ، اذ كان هذا العصر يفتقد الى التعقيد والتعريف والتناول المنظم(١١). وفي هذا الصدد يمكن أن نشير الى ما سماه أمجد الطرابلسي بـ«كتب الأدب» التي شهدها بداية القرن الثالث الهجري، و«الأدب» هنا من حيث هو مجموع العلوم الدنيوية بعيدا عن اللاهوت والفلسفة والتشريع(١٢)، والامثلة على ذلك الكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ و«عيون الأخبار» لابن قتيبة و«الكامل» للمبرد(١٣). في حين رأى البعض في هذا «اللاتنسيق» «عجزا ذاتيا» كان نتيجة للمرض (الفالج النصفي) الذي ألم بالجاحظ في أواخر حياته (سنة ٢٤٧ هجرية)، يقول علي بوملحم هنا: «واذا كان الجاحظ لم يذكر سبب عجزه عن التبويب والتنضيد، فاننا نعرف ذلك السبب بالقياس على ما قاله في أماكن أخرى من كتاب البيان والتبيين وكتاب الحيوان. نجده في كتاب الحيوان يعتذر عن الاستطراد وعدم التدقيق والتبويب بالمرض الذي كان يعاني منه في اثناء تأليف الكتاب وهو مرض الفالج ومرض النقرس. واذا كان كتاب البيان والتبيين قد تم بعد الفراغ من كتاب الحيوان فمعنى ذلك ان المرض نفسه الذي أساء الى التبويب والتنسيق في الحيوان قد اساء الى التبويب والتنسيق في كتاب البيان والتبيين».(١٤)

وفي هذا الصدد يتصور شارل بيلات ان «التفكك» و«التكرار» هما مصدر «روعة» كتب الجاحظ.(١٥)

واذا كان محمد عابد الجابري يتحدث عن «التصميم المنطقي المضمر» في كتاب «البيان والتبيين» فان كان العلامة أمجد الطرابلسي يرى ان في مجمل ابواب الكتاب مزجا اعتباطيا بين الشعر والنثر.(١٦) ثم ان مفكرا نابها في حجم عبدالله العروي ينبهنا- ولو في اشارة موجزة- الى ان الجاحظ كان يتلذذ بالنقاش، ولم يكن يهمه أن يصل الى نتائج.(١٧) وفي الوقت نفسه لم يسق الجاحظ الصور الفنية في تعريفات وتحديدات، فقد كان مشغولا بايراد النماذج البلاغية، وقلما عني بتوضيح دلالة المثال على القاعدة البلاغية التي يقررها.(١٨) فهو لا يثق بالتعريف دائما.(١٩) ويعود ذلك الى نظرته للحياة بشكل عام اذ لم يكن مولعا بتقسيمها، ولم يكن عبدا لمصطلحات او تناقضات، وكانت حركة الحياة عنده فوق النظر المنطقي والفلسفي.(٢٠) الا ان القول بانه كان يتلذذ بالنقاش لم يجعله «سوفسطائيا»، لأن ثمة منهجا في تفكيره كما يقرر ذلك أمين الخولي في كتابه «مناهج تجديد»، بل ان منهج الجاحظ احدى علامات التجديد في العقل العربي.

وحاصل الكلام، مما تقدم، أن ادريس بلمليح من القائلين بـ«النسق» في خطاب الجاحظ رغم تبعثر أقواله وأحكامه، وهو ما عبر عنه- في نص التقديم- بمحاولة العثور على «منطق» داخلي لتراث الجاحظ يضمن الجهد البلاغي عنده.(٢١) ثم ان النتائج التي توصل اليها كفيلة بشرح ذلك.

اما الوجه الثاني للوحدة المنهجية فهو لا يقل أهمية عن الوجه الاول، ويتصل بالنظر الى التراث النقدي والبلاغي باعتباره «وحدة سياقية صغرى» داخل «وحدة سياقية كبرى» هي التراث عامة. والواقع ان عميد الأدب العربي كان قد أثبت هذه العلاقة منذ عشرينيات القرن العشرين عندما اشار الى الحاجة الى الفلسفة وفروعها لفهم المتنبي وأبي العلاء المعري، بل تطلب الامر علوم الدين كلها والنصرانية واليهودية ومذاهب الهند في الديانات لفهم شعر أبي العلاء المعري، ويضيف ان «همزية» أبي نواس لا تفهم دون الاطلاع على المعتزلة عامة والنظام خاصة(٢٢).

مضامين القراءة لتراث الجاحظ

ويبقى إذن ان نسأل عن مضامين قراءته لتراث الجاحظ، مما يقودنا الى المستوى الثاني او المتوسط الثاني الذي عبرنا عنه بـ«الموضوعية» و«النسبية».

وفيما يتعلق بالموضوعية والنسبية فهما وجهان لصفة واحدة مؤداها ان القراءة طرف نقيض للاسقاط، لهذا ربطنا بينهما بهذا الشكل، ولتقريبهما اكثر نعرض لكل واحدة منهما على حدة، وبعد ذلك نقف عند أسس قراءة ادريس بلمليح وبعض الانتقادات التي يمكن أن توجه اليها. وتشير الموضوعية الى ان حدث القراءة يتضمن عناصر اساسية هي: القارئ والمقروء والانساق التي تصل ما بينهما، ثم ان حضور الموضوعية في القراءة رهين الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقاتها المتكاملة،(٢٣) وإذا ما انتفى هذا التكامل فان القراءة تميل الى طرف دون آخر سواء كان القارئ او المقروء: وتمثل الحالة الاولى القراءة التاريخية التي تسعى الى التأريخ للتراث النقدي خاصة اذا كانت تفتقد للاستقصاء الدقيق للمعطيات التأريخية والمنهج المتكامل في المعالجة، فهذه القراءة تلغي «الوحدة الجزئية» القائمة بين الذات والموضوع أي تلك الوحدة التي تجعل من القارئ بعض المقروء في الحدث التاريخي للقراءة،(٢٤) وهو ما يعبر عنه في الدراسات الهرمينوطيقية بـ«التذاوت» (Intersubjectivite) أو «الرابطة الرمزية» (Noeud symbolique) التي لا تكف الهرمينوطيقا عن استجلائها.(٢٥) وأما الطرف الثاني النقيض للقراءة التأريخية فهي القراءة التي تسعى الى - بتعبير جابر عصفور - اثبات «العصر» الخاص بالقارئ والالحاح بالتالي على دوره. وهي قراءة لا تخلو من اسقاط، هذا اذا ما لم نقل بأنها تعسف تأويل النص التراثي.

ويمكن حصر قراءة ادريس بلمليح ضمن القراءة الثانية، لكن من خارج دائرة الاسقاط، فقراءته لا تخلو من التأكيد على «عصر القارئ» لكن بنوع من «المرونة «التي تنأى عن تلك «العصرنة» (عصرنة التراث) التي تخل بنسق التراث. انه يستعين بدي سوسير وبنفينيست وتودوروف.. لكن دون ان يجعل من الجاحظ أحد هؤلاء، فهو يستعين بتصوراتهم وآرائهم لدراسة «الرؤية البيانية» عند الجاحظ ومحاولة الكشف بالتالي عن تصورات جديدة فيها. وفي هذا الصدد اهتدى باحثنا الى البنيوية التكوينية التي اقتنع بها لدراسة هذه الرؤية (من حيث هي «رؤية للعالم»)، وعلم اللغة الحديث والسيميائيات المعاصرة لدراسة ما سماه «سيمياء الجاحظ» داخل هذه الرؤية. فالخلاصة هنا هي ان الجاحظ صاحب رؤية بيانية للعالم قابلة لان تقارب بمعطيات اللسانيات والسيميائيات. ثم ان باحثنا يقول- في نص التقديم- ان ما يسعى اليه هو «العثور على المنطق الداخلي» الذي يضمن فهم الجهد البلاغي عند الجاحظ اكثر من سعيه الى تطبيق المنهج على خطابه.(٢٦) ومن دون شك فان سؤال المنهج يطرح بالحاح خصوصا واننا نقصد هنا الى المنهج بمعناه الفلسفي العميق أي المنهج من حيث أسسه التصورية والفلسفية، وليس المنهج من حيث هو مجرد «طريقة ديداكتيكية» نرسمها بشكل مسبق لكي نصل الى نتائج جاهزة. فسؤال المنهج هنا جدير بابراز معالم «القراءة النسقية» وما يمكن ان يعتريها من قصور في حالة عدم مراعاة «تاريخية» المقروء متمثلا في تراث الجاحظ المشروط بـ«مجاله التداولي» المخصوص.

قلنا سابقا ان صاحب الدراسة يعتمد البنيوية التكوينية المدعمة بالانتقاء والتصرف، مما جعله يستعين بالسيمياء المعاصرة. فكانت الحصيلة- على مستوى تبويب الكتاب- قسمين لدراسة «الرؤية البيانية»: قسم يعتمد فيه البنيوية التكوينية، وقسم ثان يعتمد فيه السيمياء المعاصرة. ويتوزع القسم الاول الى ثلاثة فصول يدرس فيها «الرؤية للعالم» عند الجاحظ، وذلك اعتمادا على ثلاث خطوات هي:

أولا - تحديد عناصر هذه الرؤية وتوضيح تلاحمها، ويحصر هذه العناصر في: العالم، الحيوان، الانسان. وبعد ذلك يخلص الى ان العنصر الأساسي الذي يوحد هذه العناصر/ عناصر الرؤية فيجعلها منظومة ونسقا هو البيان (ضابط الرؤية). من هنا نكون - مع باحثنا - إزاء رؤية بيانية تتخذ طابع بنية فكرية، ويكون بالتالي جميع ما قاله الجاحظ عن البيان راجعا في أصله الى تصوره العام للعالم تصورا بيانيا.

ثانيا - وبعد تحديد الاجزاء المستقلة للبنية والعلاقات التي تجعل هذه الاجزاء كلا متناسقا ومنظما، تأتي مرحلة دمج هذه البنية في بنية أكثر شمولا واتساعا هي فلسفة المعتزلة باعتبار ان «الرؤية البيانية» للعالم هي احدى عناصر هذه الفلسفة.

ثالثا - دمج فلسفة هذه الفرقة في بنية اكثر اتساعا هي الفئة الاجتماعية التي أخذت بهذا الاتجاه الفكري. بكلام آخر: تفسير بنية الفكر الاعتزالي في ضوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أنجبتها، فكانت خلاصته ان الفكر الاعتزالي كان عقيدة الطبقة المتوسطة في المدينة العربية القديمة. فهذه الفئة آمنت بالاعتزال مذهبا وعقيدة، وسعت الى نشره والدفاع عنه امام تيارات فكرية مخالفة ومعارضة.

من الجلي إذن أننا ازاء ثلاث بنيات، هي: «الرؤية البيانية» للعالم عند الجاحظ ومن حيث هي بنية متماسكة، وبنية الفكر الاعتزالي، وبنية العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي عاش الجاحظ وزملاؤه من أهل الاعتزال في شبكتها. وكما ان باحثنا يصل ما بين هذه البنيات الثلاث بواسطة البنيوية التكوينية، غير ان هذا لا ينفي ابداء بعض الملاحظات الناجمة عن توظيف هذه البنيوية. لكن قبل ذلك لابد من التوقف عند القسم الثاني الذي افاد فيه الباحث من السيمياء المعاصرة التي قادته الى ان التصور البياني للعالم عند الجاحظ كان يتضمن «نظرية لغوية» لا تقف عند حدود الانسان فحسب، بل تمتد الى الحيوان ثم الكون كذلك. ومن هذه الناحية فقد استطاع باحثنا، وبشهادة العالم الجليل أمجد الطرابلسي في نص التقديم، ان يستخلص من أقوال الجاحظ المبعثرة- هنا وهناك في كتبه ورسائله- نظاما اشاريا متكاملا أصيلا استطاع ان يقرأه في ضوء السيميائيات الدلالية والتواصلية المعاصرة.(٢٧) فتوصل الى ان سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذي هو منطق اشاري: سيمياء دلالية تشكل النصبة او الحال وسيلتها التعبيرية الاساسية، وسيمياء تواصل تعد اللغة (البشرية) أهم ادواتها. لقد عد اللغة أهم وسيلة بين وسائل البيان الخمس، بل يصح اعتبارها أصلا لفروع هي: النصبة والعقد والاشارة والخط.(٢٨)

إن الحديث عن ثابت الاعتزال في «الرؤية البيانية» عند الجاحظ- كما اختار ادريس بلمليح- لابد- في نظرنا- من أن يطرح صعوبات جمة، ومرد ذلك الى طبيعة الاسلوب الذي اعتمده الجاحظ في كتاباته، ثم كتبه الكثيرة التي بلغت ٣٦٠ كتابا حسب ابن الجوزي(٢٩) وقد ضاع أغلبها. غير ان هذا لا يحول دون الحديث عن اعتزاله. ولعل أول فكرة ينبغي التأكيد عليها في اثناء الحديث عن اعتزال الجاحظ هي كون أنه أديب في المقام الاول، أو بالأدق انه «سيد الكتاب بالعربية بلا منازع، وشيخ أدباء العرب بلا مرافع» كما يصفه حسن السندوبي.(٣٠) ونحن نقول بهذه الفكرة لأن صورة الجاحظ المفكر غلبت على صورة الجاحظ الاديب في قراءة ادريس بلمليح، الا أن هذا لا ينفي البتة الحديث عن تأثير «الرؤية الاعتزالية» في هذا الأدب. إن أدب الجاحظ وفنه، ومما يقرب الاتفاق منه، كما يقول أمين الخولي، أغلب من علمه، وأبرز من تناوله العلمي، فيبقى بعد ذلك كلامه الذي هو بحثه الديني أو الطابع الفلسفي والنظر العقلي.(٣١) غير أن تأثير المنهج الكلامي في أدب الجاحظ غلب على اتجاهه الأدبي وصبغه.(٣٢)

وربما، وقبل الحديث عن تأثير المنهج الكلامي هنا، توجب علينا النظر الى «الرؤية البيانية» في مستواها الابستمولوجي الصرف. مما يقودنا الى النظر الى هذه «الرؤية» في ضوء «نظرية العقل العربي»، تلك الرؤية التي تعكس جانبا مهما من «تطور» هذا العقل ان لم نقل «نقلة ابستمولوجية» داخله بالنظر الى كتابات الجاحظ، ولا غرابة في أن يشبه بفولتير العرب مرة(٣٣) وارسطو العرب مرة ثانية(٣٤) وأن يوصف بالكاتب العربي الأكثر استحقاقا لماهية الانسية حتى وإن كان اطلاق هذه الماهية عليه ليس ضروريا لدعم مجده كما يقول شارل بيلات.(٣٥) بالإضافة الى ان العصر الذي عاش فيه الجاحظ أطلق عليه «عصر الجاحظ»، بل ان أديبا كبيرا ظهر في القرن الرابع للهجرة وهو ابوحيان التوحيدي لقب بـ«جاحظ القرن الرابع».... الخ. وحتى نعود الى موضوعنا فان «الرؤية البيانية» تقع في صلب «النظام المعرفي البياني» للعقل العربي. وهو الحقل المعرفي الذي بلورته وكرسته العلوم العربية الاسلامية الاستدلالية الخالصة التي يحصرها المفكر محمد عابد الجابري في النحو والفقه والكلام والبلاغة. إن صاحب «نقد العقل العربي» يقدم حقا خلاصات مدققة تفيدنا هنا في الكشف عن المستندات المعرفية «للرؤية البيانية» عند الجاحظ. ومن هذه الناحية فان أول خطأ كبير- في نظره- أن يعتقد الباحث ان الاهتمام بالبيان، بأساليبه وآلياته وأصنافه، كان من اختصاص علماء البلاغة وحدهم. فهؤلاء هم الذين جعلوا من «علم البيان» احد الاقسام الثلاثة التي ينقسم اليها علم البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع). فالبلاغيون- كما يواصل مفكرنا- الذين اتجهوا هذا الاتجاه كانوا آخر من ظهر على مسرح الدراسات البيانية، كما ان تصنيفهم ذلك لعلوم البلاغة لم يتقرر بصورة نهائية الا في مرحلة متأخرة وبكيفية خاصة مع السكاكي المتوفي سنة ٦٢٦ هجرية.(٣٦) فالبيان «اسم جامع» يفيد «الافهام» أو «التبليغ» أو «الفهم» والتلقي» وبكيفية عامة «التبيين».(٣٧) ويقود التحليل الابستمولوجي مفكرنا إلى أن يقارن بين الجاحظ والشافعي، لينتهي الى أن الاول طور البحث البلاغي والثاني دشن البحث الاصولي، دون أن نغفل ان الجاحظ عاش بعد الشافعي مدة تزيد على خمسين سنة، والغاية مما تقدم أن يثبت مفكرنا تقسيما آخر رافق البلاغة• في نظره- منذ قيامها بحيث انقسمت الى قسمين: قسم يعنى بـ«قوانين تفسير الخطاب»، وقسم يهتم بـ«شروط انتاج الخطاب». ويتصور ان الاهتمام بالتفسير يعود الى زمن النبي (صلى الله عليه وسلم) والصحابة، فيما الاهتمام بوضع شروط لانتاج الخطاب البلاغي المبني لم يبدأ إلا مع ظهور الأحزاب السياسية والفرق الكلامية بعد حادثة «التحكيم» حينما اصبحت الخطابة والجدل «الكلامي» من وسائل نشر الدعوة وكسب الانصار وافحام الخصوم. ومن ثم فان الجاحظ كان يريد أن يقوم في مجال تحديد شروط انتاج الخطاب البياني بمثل ما قام به الشافعي في مجال وضع قوانين لتفسير ذات الخطاب، ولكن بطريقته الخاصة في الكتابة. وبعد ذلك يطرح فكرة في غاية من الاهمية تتصل بقضيتي «الفهم» و«الافهام» اذ لم يكن الجاحظ معنيا بقضية «الفهم»، فهم كلام العرب وحسب، بل لقد كان مهتما أيضا، ولربما في الدرجة الاولى، بقضية «الافهام»، افهام السامع واقناع وقمع المجادل وافحامه. إذن هو سيتجه باهتمامه غير اتجاه الشافعي الذي كان يهمه بالدرجة الاولى قصد «المتكلم» في القرآن والسنة. ان ما يشغله (أي الجاحظ) أساسا هو شروط انتاج الخطاب وليس قوانين تفسيره. ومن هذا المنطلق يتصور مفكرنا- كما لاحظنا سابقا- أن كتاب «البيان والتبيين» ينطوي على «تصميم منطقي مضمر» عرض من خلاله صاحبه «العملية البيانية» بمختلف مراحلها منطلقا من شروط «الارسال الجيد» الى متطلبات الحصول على «الاستجابة المرجوة»، ويحصر هذه الشروط في: ١ - طلاقة اللسان. ٢ - حسن اختيار الألفاظ. ٣ - كشف المعنى. ٤ - البلاغة (التوافق بين اللفظ والمعنى). ٥ - سلطة البيان (تأثير الكلام على السامع).(٣٨) ويمكن أن نشير هنا الى الملاحظة المركزة لعلي أومليل التي تقول إذا كان الجاحظ يمزج في محاولاته التنظيرية للبيان بين التحليل الفني والاحتجاج الديني فان مفهوم البيان عند الشافعي مفهوم ديني أصلا.(٣٩) وقبل أن نفرغ من قراءة محمد عابد الجابري للفكر البياني عند الجاحظ فانه لا بأس من ايجاز الحديث عن قراءة تبدو قريبة من قراءة مفكرنا التي انتهت الى هيمنة «الافهام» في «تنظير» الجاحظ، ونقصد هنا الى قراءة محمد العمري المتضمنة في كتابه «البلاغة العربية» (١٩٩٩). ويميز داخل البيان (بيان الجاحظ) بين «مستوى معرفي عام» يتمثل في «الفهم» (الوظيفة الفهمية) و«مستوى اقناعي تداولي خاص» يتمثل في «الافهام» (الوظيفة الاقناعية). ويخلص الى ان المستوى الثاني «البلاغي» (كما ينعته) مستوى من مستويات المستوى الأول «اللغوي» و«السيميائي». وحاصل الكلام ان قراءة محمد العمري تدرج الجاحظ ضمن النظرية البلاغية (بلاغة الخطاب)، وتكشف عن غلبة للجاحظ المفكر وللفكر البلاغي، اضافة الى البعد «الكوني» الذي يلحقه باحثنا ببلاغة الجاحظ.(٤٠)

لقد دافع الجاحظ عن الاعتزال بـ«كل اخلاص».(٤١) واعتنقه دفعة واحدة وحضر انتصاراته المؤقتة، وكان يشعر دوما دوره التحريري وحيويته في محاربة الالحاد الناشئ في قلب الاسلام من جهة والتأثيرات الفارسية من جهة أخرى، كما أصبح في أواخر حياته شاهدا بصيرا على انحطاط هذا المذهب.(٤٢) وهو ما سنتطرق إليه لاحقا، ويهمنا الآن أن نشير الى أن الجاحظ رغم اعتناقه «الحزب المعتزلي» فانه لم يستفد من الوضع. لقد رشح لمنصب رئيس ديوان الكتاب، فقبله على مضض، ومكث في تلك الوظيفة ثلاثة أيام، ثم فر تاركا بيروقراطية الدولة للمتدربين عليها والمنفعلين بها.(٤٣) ولو ثبت في الديوان كما تصور شارل

بيلات لقدم خدمات جليلة، ولكنه لم يمكث فيه الا تلك الأيام المعدودة لعدم استطاعته الخضوع لنظمه وتقاليده.(٤٤) لقد وضع الفكر والكتابة، أو «مهنة الأدب» كما يصفها علي أومليل في اثناء الحديث عن الموضوع نفسه.(٤٥)، قبل المنصب والوظيفة. بل انه كان يحتقر الوظيفة والموظفين، وقد بلغ به الأمر في هذا التحقير ان دخل يوما ديوان المكاتبات فرأى قوما قد صقلوا ثيابهم، وصففوا كمائمهم، ووشوا طرزهم، فقال: هؤلاء كما قال الله تعالى: «فأما الزبد فيذهب جفاء» ظواهر نظيفة وبواطن سخيفة.(٤٦)

وفي موازاة ذلك خدم الجاحظ «القضية العباسية» بشكل يعكس صورة «المثقف النقدي». فذات المبدأ الذي حمل المعتزلة على ممارسة سائر الاديان، حملهم أيضا على مكافحة الفرق والأحزاب الاسلامية الأخرى. وكان الجاحظ الداعية الاول في هذا السبيل، لاسيما وان مصلحة العباسيين كانت تقضي بذلك. وبين هذه الفرق والشيع والاحزاب انتقد الجاحظ خصوصا الحشوية والرافضة والامويين والشعوبيين.(٤٧) بل انه دافع عن الاعتزال حتى في تلك الفترات التي دخل فيها في لحظات الضعف والانكماش ليظل زهاء قرن ونصف القرن من الزمان تقريبا (١٠٠- ٢٢٧ هجرية) مدرسة فكرية ذات سيادة عقلية في بلاد الاسلام، وذلك مع مجيء الخليفة المتوكل سنة ٢٣٢ هجرية الذي سيعكس ما عبر عنه محمد عابد الجابري بـ«الانقلاب السني»(٤٨)، ذلك «الانقلاب» الذي سيترتب عنه الامعان في اضطهاد رجال المعتزلة وأفكارهم.

إلا ان الجاحظ استطاع في كل هذه الخدمة ان يحافظ على شخصيته المستقلة، لانه لم يخدم القضية العباسية وحدها بل خدم عقيدته المعتزلية أيضا. لقد «فلسف الاسلام واسلم الفلسفة». ورغم انه كان معتزليا يؤرخ للاعتزال ويوضح مفاهيمه، ويذود عنه، فانه لم يستطع أن يحبس نفسه ضمن اطار مبادئ الاعتزال، بل ينطلق منها، ويخرج عليها، ويأتي بآراء تميزه عن شيوخ المعتزلة حول مسائل النبوة والامانة والمعرفة والحرية.(٤٩) لقد أخذ بمبادئ الاعتزال الخمسة (التوحيد، العدل، الوعد والوعيد المنزلة بين المنزلتين، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)، لكنه افترق عن سائر المعتزلة بآراء خاصة انفرد بها مما جعله على رأس فرقة مميزة من فرق الاعتزال دعيت بـ«الجاحظية» نسبة الى اسمه. الا أن الجاحظ، ورغم كتاباته الكثيرة في شؤون الدين، ورغم توجيه نظراته الفلسفية توجيها دينيا، ما حظي مرة برضى الأئمة الذين لم يكونوا يثقون كثيرا بقوله ويخشون دوما ردات فعله وبعثه.(٥٠) بل لقد رماه خصومه بالزندقة مع انه حارب الزندقة بلا هوادة، ولا نقع في جميع آثاره على كلمة تدل على شكه في الله او تعالم الدين.(٥١)

وبما أن «الرؤية البيانية» ، كما يخوض فيها ادريس بلمليح، هي، في العمق، «رؤية للعالم» ضابطها «البيان»؛ فانه لا بأس من ان نلتفت الى ثابت ثان يتجاوب مع ثابت «الحس الديني» في هذه الرؤية. ويتعلق الأمر هنا بـ«مناهضة الشعوبية» التي حضرت بقوة في «رؤية» الجاحظ، الا ان باحثنا لا يوفيها حقها من الدراسة والتمحيص، وهي الفكرة التي نريد شرحها من بعض الجوانب. فـ«رؤية» الجاحظ لم تكن تخلو من «تحيز» في حقل الصراع الذي ولجه. فالقول بالاعجاز في النظم (نظم القرآن) كانت الغاية منه هي التأكيد على تميز القرآن عن كتب الحكمة الفارسية وأشباهها. فالجاحظ لم يلج حقل دراسة الاعجاز إلا بعد أن تقررت مصادره وتوزعت على الكتب المقدسة بوجه عام وتاريخ العرب والأساطير الشائعة، وما اتصل به من علوم الهند وفارس واليونان.(٥٢) ويوازي الاعجاز على صعيد النقد ربط الجاحظ بين الشعر والعرف والشعر والغريزة. وفي هذا الصدد فان الدارس- كما يعلق احسان عباس- يأسف لأن الجاحظ لم يفرد للنقد كتابا خاصا أو رسائل، وانه اورد ما أورده من نظرات عرضا في تضاعيف كتبه كـ«الحيوان» و«البيان والتبيين». ويستخلص احسان عباس أن تصور الجاحظ للشعر في الجماعات يعتمد على ثلاثة عناصر، هي: الغريزة (أي الطبع العام المواتي للشعر) والبلد (أي البيئة) والعرق (أي الصلة الدموية).(٥٣)

تأصيل الكتابة عند الجاحظ كان يوازيها تأصيل القراءة

وفي جميع الاحوال فانه لم يكن خارج دائرة الدفاع عن الموروث العربي ضد الشعوبية. ويمكن التركيز هنا على موقفه من المثقفين في عصره حين أخذ عليهم قلة انصرافهم الى الفكر رغم تهيؤ الجو الملائم لازدهاره، كما أخذ عليهم انصرافهم الى شؤون اللغة فحشوا أدمغتهم قواعد وجوازات صرفية ونحوية حتى لم يعد مجال للعناية بالقضايا المفيدة... إلا أنه أغضى على الانصراف الى جمع الشعر القديم لأن ضرورة الرد على الشعوبية اقتضت هذا العمل، ولم يتوان هو نفسه عن القيام بهذه المهمة في كتابه «البيان والتبيين».(٥٤) فهذه هي الميزة الاولى التي خص بها العرب وهي ميزة الفصاحة، اما الميزة الثانية فهي ميزة الكرم. وربما انه بالأضداد تتمايز الأشياء، أو أن «حقارة البخلاء»، في كتابه «البخلاء» الذي ألفه في آخر عمره ويعد احد اهم الكتب في الثقافة العربية الكلاسيكية. وأكثر البخلاء هم من غير العرب، والغاية من ذلك هي أن يعظم من شأن هؤلاء عن طريق المقارنة بينهما. أجل هناك من رأي أن الجاحظ، في «البخلاء»، سخر من نفسه ومن أصحابه ومن الناس جميعا. إلا أن ما يهمنا هنا، ضمن «رؤيته»، حملته على الشعوبية التي جعلته يمتدح جود العرب ويظهر بخل الموالي. ان الجاحظ لا يصور بخلاءه في المطلق، بل ان أوضاع معينة تكشف عن بواطنهم.(٥٥) ومن هنا فان كتاب «البخلاء»، وعلاوة على كون انه يمثل نوعا جديدا في الأدب العربي، لا يمكن أن ينحصر في تصوير أخلاق الناس والمجتمع الاسلامي في حياته العادية فحسب، وكما ان عالم البخلاء لا يتصل بمجرد «فلسفة اجتماعية» للجاحظ مفادها أن الواقع

الاجتماعي عنصر هام في التطور الانساني.(٥٦) إن الجاحظ- هنا- ينصب نفسه- كما يقول شارل بيلات وهو صاحب الملاحظة السابقة- للدفاع عن العرب واجدا فيهم فضيلتين اساسيتين، هما: الفصاحة التي أطراها في كتاب «البيان والتبيين»، والكرم الذي أطراه في كتاب «البخلاء» (٥٧).

نخلص الآن الى تأصيل الكتابة عند الجاحظ التي كان يوازيها تأصيل القراءة، من هنا كان «بيانه الجديد» كما ينعته مصطفى ناصف في كتابه «محاورات مع النثر العربي». ومن هنا كان الخروج من ثقافة الشعر الى ثقافة الكتابة كذلك، وهو خروج من دائرة التعظيم الى دائرة الملاحظة.(٥٨) والبيان الجديد يقرأ أكثر مما يسمع، يبحث عن الصداقة لا عن التعليم الخشن.(٥٩) وصداقة القارئ لم تكن واضحة في البيان المأثور الذي لا قارئ فيه، وانما السامع أولى بالرعاية من القارئ.(٦٠) لقد أراد ان يهذب البيان فلا يصوت ولا يصيح ولا يصرخ ولا يزأر.(٦١) تلك إذن هي «ثقافة الكتابة الحديثة» التي سعى اليها الجاحظ، وكانت مهمة هذه الكتابة هي تصوير نشاط المدينة المضطر المائج الجذاب، هذا العالم المتغير.(٦٢) مثلما كانت هذه الكتابة تستند الى السرد الذي أتقنه الجاحظ وأحبه وحماه من المزالق وأبعده عن اللهث وراء الرنين والكلمة والاقناع والاستحواذ. كان من الممكن ان يعنى صاحب «الرؤية البيانية عند الجاحظ» بهذا القارئ الذي اعتنى به الجاحظ وكان يفكر فيه اثناء الكتابة، لكن شيئا من هذا لم يتحقق. ويمكن ان نرد ذلك الى المنظور اللساني والسيميائي الذي استند اليه باحثنا في تدبر دلالات الجهد البلاغي عند الجاحظ، اضافة الى تغليب الجانب الفكري للجاحظ ضمن «رؤيته البيانية». اجل ان السيميائيات أولت بدورها أهمية للقارئ، لكن من اجل وضع نظرية للنص وليس للقارئ. ومعنى ذلك ان القارئ ونشاطه خاضعان للنص، ولا يمثلان من ثم إلا مرحلة لتحيين الامكانات المنكتبة التي يتم استجلاؤها بواسطة التحليل، وهو ما يعبر عنه بـ«شعريات القراءة».(٦٣)

حتى الآن تكون قد اتضحت لنا أبعاد الموضوعية في قراءة ادريس بلمليح لتراث الجاحظ، وقد سعينا الى ان نضيف إليها بعض الآراء والأفكار من اجل اثرائها. وهي الموضوعية التي تحققت انطلاقا من التركيز على مصطلح «الرؤية البيانية» داخل هذا التراث الغني وبالاستناد الى عدة منهجية واضحة ومعلنة تتمثل في بعض مفاهيم البنيوية التكوينية والسيميائيات المعاصرة. وقد يتساءل القارئ لهذه الدراسة حول الجدوى من الجمع بين هذين الفرعين المعرفيين المتباعدين ومدى اهمية الجمع بينهما على مستوى دراسة خطاب الجاحظ. وفي هذا الصدد لا يرى البعض أي نوع من التنافر بين هذين الفرعين، إذ يمثل القسم الاول الاطار النظري العام فيما يقوم القسم الثاني مقام التطبيق العملي الذي يزكي المقولات النظرية الواردة في القسم الأول.(٦٤) وكأن الأمر يتعلق بنوع من الانتقال من العام الى الخاص. يظهر أن ثمة تباعدا بين هذين الفرعين المعرفيين، ثم ان ما فرضه هو «الاختيار المنهجي» لصاحب الدراسة. لقد استشعر اكثر من مرة مدى صعوبة تطبيق مفاهيم البنيوية التكوينية في دراسته، ولذلك تعامل معها بنوع من «المرونة» جعلته يستعين بالسيميائيات لـ«تسييج» (إذا جازت هذه العبارة) «المستوى اللغوي» ضمن رؤية الجاحظ للعالم.

ومن هذه الناحية يبدو ادريس بلمليح موفقا باختياره للجاحظ لأنه أحد الاعلام البارزة في تراثنا او ثقافتنا العربية الكلاسيكية، تلك الأعلام التي تسعف على الحديث عن رؤية معينة على غرار ابن حزم وابن رشد وابن خلدون ... الخ، غير أن المأخذ الذي اتضح لنا، على قراءته «للرؤية البيانية»، هي انه لم يركز على «اضافة» الجاحظ وجدته داخل دائرة انتمائه الاعتزالي، وهو ما حاولنا ان نقوم بجانب منه، ويمكن ان نرد ذلك الى طبيعة اختيار الباحث المنهجي اذ يقول في هذا الصدد: «لاشك ان محاولة رد حركة فكرية ذات اتجاهات متعددة، ومبادئ متنوعة، الى فرد من الأفراد، تبدو محاولة تعسفية الى حد كبير، لأن تاريخ الفكر الانساني يعلمنا أن الحركة الفلسفية او الثقافية او الادبية، انما منشؤها فئة اجتماعية، للفرد مكانته بينها، لكنها تبقى بالرغم من ذلك جماعة، تؤمن بهذا الاتجاه او ذاك في مرحلة زمنية معينة، فيؤسسه بعض افرادها، ويطوره أو يغنيه او يدافع عنه افراد آخرون عبر الزمن».(٦٥) وعلى هذا الهامش فانه من بين الانتقادات التي وجهت الى البنيوية التكوينية عدم تركيزها على الجهود الفردية، وفي مقابل ذلك التركيز على ما يبدو جوانب موضوعية في تحليل الظواهر الادبية والفكرية، فهي تلغي او تكاد تتجاهل الجهود الفردية ودور الصالة والعبقرية الذاتية في صياغة رؤية الفنان أو المفكر او العالم.(٦٦) وهذا ما جعل عبدالله راجع- مثلا- يستعين بعلم النفس كما طبقه شارل موران والبحوث الاسلوبية على الرغم من تبنيه البنيوية التكوينية اطارا عاما لتحليل «بنية الشهادة والاستشهاد» في الشعر المغربي المعاصر خلال فترة السبعينيات. في الواقع لا يمكن تجاهل جانب الفرد او العبقرية عند الجاحظ في صياغة رؤيته للعالم. ان شارل بيلات مثلا- بدوره يؤكد- في كتابه السابق- على «الذكاء الحاد الفريد من نوعه عند الجاحظ وميله الوراثي للتفكير العقلي» مع انه سعى الى تحليل وتأكيد تأثير البصرة في فكر الجاحظ، وان عقل الجاحظ صيغ «لا شعوريا» (والتعبير له) انطلاقا من هذا التأثير.(٦٧) وهو الذكاء الذي اعتنى به طه الحاجري حين تصور ان حياة الجاحظ سارت على ما يرام حين توارى القبيح خلف الذكي. ولا نود هنا ان نستعيد النقاش الطويل حول خلقة الجاحظ ومدى تأثيرها في ابداعه وسخريته.

عبدالفتاح كيليطو: عندما نقارن بين ما ألف حول السرد وما ألف حول الشعر، فانه لا يسعنا الا ان نسجل الضيم الذي لحق بالسرد

إجمالا ان المنهج هو الغالب في قراءة إدريس بلمليح، وهذه الغلبة للمنهج والمصطلحات تميز باقي أعماله النقدية، وتدخل في اطار ما يسميه بـ«البحث العلمي».(٦٨) من هنا كان حرصه على تقديم المنهج وتحديد مصطلحاته والتدقيق فيها. وفي ضوء هذه الغلبة يمكن ان نسأل حول الموضوعية القائمة على العلاقة المخصوصة التي تصل ما بين القارئ والمقروء دون اسقاط أي طرف على آخر: القارئ على المقروء او العكس. وتبقى هذه القراءة- وهي تتقوم على تلك العلاقة- بعيدة عن «الحياد الموهوم» او «الانفصال بين الذات والموضوع»، لكن شريطة ان يوازي فيها الحضور النصي للمقروء الحضور المتناص للقارئ(٦٩)، لأن التراث لا يقرا نفسه بنفسه او بأدواته المعرفية كما حاولنا تأكيد ذلك منذ مقدمة البحث. ونستنتج ان عدم حياد القراءة لا يتنافى وقيام قراءة موضوعية، ومن ثم فقراءة صاحب «الرؤية البيانية عند الجاحظ» تخلو من «الموقف الشخصي» على نحو ما جاء في دراسة «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» لمحمد بنيس (١٩٧٩) التي حاول فيها تطبيق البنيوية التكوينية او من «الأدلجة» على نحو ما حصل في دراسة «محمد مندور وتنظيم النقد العربي» لمحمد برادة (١٩٧٩) التي حاول فيها الافادة من البنيوية التكوينية.

ونرد هذه الموضوعية لقراءة ادريس بلمليح الى «المنهجية» التي حاول من خلالها تطبيق «الابتعاد» عن القراءة الكلاسيكية التي ظلت مهيمنة منذ ثلاثينيات القرن العشرين، غير ان هذا - وحرصا منا على فهم اوسع للموضوعية ذاتها- لا ينفي امكانية تأكيد تثمين قراءات من هذا النوع الثاني لتراث الجاحظ على نحو ما فعل طه الحاجري (١٩٦٣) وشارل بيلات (١٩٥٣) وسواهما. وغاية القول هنا ان الموضوعية- ورغم انها تناقض الاسقاط- تبقى قرينة «النسبية». وهذا ما تطرحه الهرمينوطيقا ذاتها اذ اننا نظل مدعوين- كما قلنا مع بول ريكور- الى البحث عن الادلة الاكثر قوة لتغيير التأويل. والتأويل هنا بمعناه الفلسفي الأعمق، أي التأويل المتحقق من داخل النص ذاته الذي هو فضاء لمتغيرات تنطوي بدورها على التزامات تنفي امكانية الحديث عن تأويل واحد ووحيد للنص وتأويل غير متناه في ذات الوقت. فالتراث هنا لا يستنفد، وهو أشبه ما يكون بالبحر الذي لا تكف أمواجه عن التدفق.

وفي اطار الحديث عن الدراسات الجاحظية بالمغرب فانه لا يمكن أن نتغافل عن عبدالفتاح كيليطو الذي خصص حيزا مهما من قراءته للنص الجاحظي «الحيوان»، لكن قبل ذلك يحسن بنا ان نتوقف عند قراءة أخرى جاءت في كتاب «بلاغة النادرة» لمحمد مشبال (١٩٩٨) وقد كرسها صاحبها لدراسة الحكي عند الجاحظ أو «الاديب البارع» كما ينعته. ولا تخلو هذه القراءة من اهمية جلية طالما انها حاولت «الانصات» الى نصوص الجاحظ، مثلما حاولت الاستناد الى خلفية ترمي- على حد تعبير صاحبها- الى «الوعي بخصوصية التفكير الجمالي الأدبي العربي الموروث»(٧٠) ويتوسل صاحب «بلاغة النادرة» بـ«أدوات تحليلية» نجد في طليعتها «الصورة» و«السمة». وهما مفهومان بارزان في كتاب باحثنا السابق «مقولات بلاغية» (١٩٩٤). وفي هذا المنظور يبحث في «بلاغة النادرة» في خطاب الجاحظ متعدد الأبعاد والأنواع، ويتصور ان النادرة هي الاطار الموحد او التسمية الأكثر شيوعا والقوى تمثيلا لهوية حكايات الجاحظ بتنويعاتها وتسمياتها التي اطلقها الجاحظ نفسه على حكيه.(٧١) ولا تنصرف البلاغة هنا الى معناها الكلاسيكي الجزئي، وفي ضوء الكتاب يستخلص انها تفيد فناء السرد (بدلا من هيكل الشعر) والعري (بدلا من البديع) والفكاهة والسخرية والملاحظة. وعلى ذكر الملاحظة فان الملاحظة التي قد تفرض نفسها هنا هي ان الجاحظ لم يكن يفكر بـ«الصور» و«السمات» فحسب، وانما كان يفكر في التاريخ أيضا او أن التاريخ كان يسند هذه الصور والسمات، اجل انه لا ينبغي اغراق النصوص (نصوصنا) التراثية في التاريخ كما قال الناقد المصري مصطفى ناصف- وهو يدافع عن التأويل- في مقدمة كتابه «محاورات مع النثر العربي» (١٩٩٨) الذي كرس ثلاثة فصول منه للجاحظ، غير ان هذا لا يعفي من اهمية الاستئناس بهذا التاريخ في اثناء تتبع صور الحكي وسماته عند الجاحظ، لأن حكيه كان محكوما بـ«نسق ثقافي» او «رؤية ثقافية عميقة» كما حاولنا ان نوضح ذلك من قبل.

وفيما يتعلق بعبدالفتاح كيليطو فان خطاب الجاحظ يبدو منسجما مع أفقه القرائي، وقبل الحديث عن قراءة هذا الاخير للجاحظ، أو «الناثر العربي العظيم» كما ينعته، لا بأس من التأكيد على أهمية البحث التراثي في قراءته ان لم نقل ان قراءاته متمحورة حول التراث. واللافت للنظر هنا تأكيده على اهمية النثر الذي كثيرا ما استبعد عن مجال الدراسات التراثية، يقول عبدالفتاح كيليطو في مقدمة كتابه «الحكاية والتأويل» (١٩٨٨): «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد وما ألف حول الشعر، فانه لا يسعنا الا ان نسجل الضيم الذي لحق بالسرد».(٧٢) وفي السياق نفسه فهو لا يوافق على ما يعتبر بمثابة «حواجز موضوعية» تفصل ما بين الانواع (النثرية والشعرية)، انه يفترض («وحدة الثقافة العربية الكلاسيكية» التي بموجبها لا تغدو هناك أيضا انواع رفيعة الشأن او ساقطة واقعية او اسطورية.(٧٣) ولقد استبعد عن مجال الدرس التراثي كثير من النوادر والتراجم والسير وكتب الاخبار واشعار الحمقى والمجانين والسرود الشعبية.. ومصدر ذلك هو «النظرة المؤسسية» التي لا تخلو من نظرة هيراركلية للأنواع الأدبية. ان نصا مثل «ألف ليلة وليلة» لم يلتفت اليه في بادئ الامر إلا المستشرقون مع انه كما يقول عبدالفتاح كيليطو «المؤلف الذي تمكن من اجتياز حدود العالم العربي واكتساب قيمة عالمية (...) سوء تفاهم خطير: العرب لم يروا أبدا في الف ليلة وليلة خلاصة أدبهم، ويحنقهم السهر الذي تمارسه على القراء

الغربيين».(٧٤)

ويأخذ الجاحظ مكانة بارزة في قراءة كيليطو، بل وفهما مغايرا للفهم الذي لاحظناه سابقا. ولقد افرد له حيزا كبيرا في «الكتابة والتناسخ» (١٩٨٥) الذي خصه لمفهوم «المؤلف» في الثقافة العربية الكلاسيكية. وينطلق فيه من تصور مفاده ان الثقافة العربية الكلاسيكية لا تقبل سرد المحاكاة حيث يختفي المؤلف لينسج المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية.(٧٥) وينصرف في قراءته للجاحظ الى ما يبدو خارج «النظرة» التي وجهت أغلب القراءات التي عنيت بخطاب «الناثر العربي العظيم». فهو يبحث في الهوامش، ولذلك يقف أول ما يقف عند البيتين الشعريين اللذين وصف فيهما احد النظامين الجاحظ بقوله:

لو يمسخ الخنزير مسخا ثانيا
ما كان إلا دون قبح الجاحظ
رجل ينوب عن الجحيم بوجهه
وهو القذى في كل طرف لاحظ

ومن ثم يتوغل في تأويل صلة الجاحظ بواحد من فصيلة الخنازير، مما يقوده أيضا الى الحديث عن «قبح الجاحظ» الذي هو «قبح الشيطان». وفي هذا الصدد يأتي على ذكر القصة الشهيرة لتلك المرأة التي أرادت أن تنحت صورة الشيطان على حليها، مما جعلها تأتي بالجاحظ بعد ان تعذر على الصائغ ان يجد نموذجا يقلده. ويعالج مسألة «التزييف» ينتقص من قيمته كرواية فانه يعلي من شأنه ككاتب. كما يعالج موضوعا آخر يتصل بالهامش دائما، ويتعلق بـ«الطرس الشفاف» أو «مسألة المادة» التي يكتب عليها؛ ويتصور - مع الجاحظ - ان الورق ينقص من قيمة النصوص الرفيعة، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت لها قيمة كبرى. ويواصل صاحب «الأدب والغرابة» انه اميل الى الاعتقاد ان عيني الجاحظ جحظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديقه في الحيوان، وليس من شدة قراءته كما عودتنا على ذلك «القراءة النمطية».

وكما يخصص عبدالفتاح كيليطو حيزا من كتابه «لسان آدم» للجاحظ، ويتطرق اليه في نطاق ما يسميه بـ«الكتاب ونقيضه» وللاشارة فهو يعرض لموضوع شديد التعقيد، فيرى ان ما يهمه - بلغته - هو عرض خطوط مظهره الأدبي على تخوم فقه اللغة والتاريخ والفلسفة وعلم الكلام، وهذه العلوم أكثر تأهيلا لمناقشة وادراك ما يسميه «منطوياته (أي «لسان آدم») المتعددة».(٧٦) ويضيف أن سؤال «لسان آدم» كان مهما عند القدماء، عكس اليوم الذي لم يحصل فيه الاهتمام بالسؤال. واللسان هنا يعادل الحياة والبقاء. ويعالج ضمن هذا اللسان مسألة الكتاب، مثلما يعالج الكتابة التي هي روح الكتاب.(٧٧) ومن الجلي أن يتوقف عند المواضع التي يتطرق فيه الجاحظ عن اللسان. ويقوده الموضوع الى التوقف عند اطراء الجاحظ المتحمس للكتب. ويفصل القول في الميزة التي يلصقها الجاحظ بالكتب، وهي ميزة الصداقة، فالكتب أوثق الأصدقاء وأوفاهم ولا ينتظر منهم الا الخير. ويعلق عبدالفتاح كيليطو ان الجاحظ لما كتب هذا كان ابعد ما يكون عن الظن بالحيلة الخبيثة التي ستلعبها معه. ويواصل باحثنا - بطريقته المعهودة في التأويل - حديثه عن هذه الكتب متسائلا عما اذا كانت تلك الكتب هي كتبه، العديدة والضخمة، التي كتبها (وقد قلنا سابقا انها بلغت ٣٦٠ كتابا). ويضيف ان مؤلفات الجاحظ محيرة لانها أساسا متناقضة، ويسمي هذا التناقض بـ«بويطيقا التناقض» (او الازدواج). ويواصل ان هذه الازدواجية تجسدت حتى في جسد الجاحظ اذ أصيب في أواخر حياته بالشلل النصفي (الفالج) وصار نصف كامل جسده فاقدا للاحساس.

من الجلي إذن أننا ازاء قراءة مغايرة. قراءة قائمة على التأويل الذي يفصح بدوره عن نوع من «التذاوت» (Intersubjectivite) على نحو ما تنص عليه الهرمينوطيقا الفينومينولوجية، ليس ثمة «مسافة» بين القارئ والمقروء او سعي نحو انتاج «وعي علمي مدقق» بالنص الجاحظي. ولعل هذا ما يعطي انطباعا بالقراءة التي هي في شكل «تأويلات شخصية، خاصة» كما قال محمد عزيز الحبابي معلقا على عبدالفتاح كيليطو على هامش عرضه لموضوع «مسألة القراءة» في ندوة «المنهجية في الآداب والعلوم الانسانية» التي نظمتها كلية الآداب بالرباط (١٩٨٦).(٧٨) وباحثنا نفسه يقول - بطريقته التي لا تخلو من مكر بمعناه الأعمق - انه بصدد «مسألة المنهجية» - فيما يخص الأدب - ليس له تصور واضح وثابت ولا يخفي انه - في اثناء القراءة - «يبحث عن نفسه».(٧٩) ويظهر لنا ان الامر لا يتعلق هنا بأي نوع من «اقحام الذات»، وانما بنوع من «التدخل» الذي تنص عليه التفكيكية؛ أو أن الأمر يؤكد سؤال جاك دريدا: «كيف يمكن أن نتشكل بناء على ما نفكك؟».(٨٠). وليس من شك في ضرورة نص «قوي» مواز يسعف على هذا «التشكل»، ولا يحيد النص الجاحظي عن هذا العرف التفكيكي. ومن المفيد هنا ان نقول ان التأويل لا يكشف أسرار النص فقط، بل انشغالات المؤول أيضا. إلا ان ما يهمنا هنا اكثر - وهي فكرة قد لا تغيب عن كيليطو نفسه - ان المحلل لا يؤول النص، بل النص هو الذي يؤول المحلل. والنص هنا كذلك قرين صيغة القراءة التي «نحيا بها»، وذلك عن طريق «الصور الحميمة» التي يثيرها في القارئ.(٨١) ومن هذه الناحية يتيح النص الجاحظي امكانات كبيرة لهذا النوع من التأويل، بل ان باحثنا رسم صورة للجاحظ جعلت بعض القراء الفرنسيين - كما يقول في مقدمة كتابه «ابوالعلاء المعري» (٢٠٠٠) وبعض حواراته - يشككون في شخصية الجاحظ (هل فعلا عاش الجاحظ أم هو ابتكار كيليطو ونسيج خياله). ثمة اذن في قراءته للجاحظ «نسبية التأويل» و«صداقة التأويل» أو «تواطؤه»، وثمة «لذة الكلاسيكي» واسلوب السخرية الذي يندغم في القراءة/ الكتابة وهي تنتج وعيها بموضوعها.

اجمالا إن المكون التراثي مركزي في قراءة صاحب «لسان آدم». ولا يبدو الجاحظ في هذه القراءة ذلك «البلاغي العربي الكبير» و«المعتزلي الفذ» او «المنظر للبيان» أو«المشغول بقوانين تفسير الخطاب» ولا حتى ذلك «الناقد المحدث» كما تقول بعض القراءات الاخيرة. فقراءة باحثنا لا تنصرف الى «المضامين القومية» أو «القضايا العقدية». إلا انه لا ينبغي تلخيصها في كون انها مجرد «مستودع للمتعة» او ما شابه ذلك، فهي قراءة «متفطنة» وتمس التراث في أكثر من ثابت من ثوابته وعلى رأسها ثابت اللغة ذاتها والتاريخ والثقافة، وهذه الثوابت أوثق صلة بالتأويل كما تنص على ذلك الدراسات الهرمينوطيقية.(٨٢)

وفي وقتنا الحاضر فان تلقي النص الجاحظي يختلف بالضرورة عن التلقي السابق خصوصا مع «النقد الثقافي» الذي راح يبحث عن موقع له في خريطة النقد العربي عامة. وهذا ما حاول القيام به عبدالله الغذامي في دراسته «النقد الثقافي- قراءة في الانساق الثقافية العربية» (٢٠٠٠). وتنطوي هذه الدراسة على قراءة مغايرة بالنظر الى المستندات المنهجية والخلفيات الايديولوجية التي هيمنت داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر، وسيكون من الصعب ان نستقر على ان الغذامي طبق «النقد الثقافي»، بمرتكزاته المنهجية والتصورية، لانه لم يتمكن- في نظرنا- من التخلص من التفكيكية (او التشريحية كما يترجمها) التي هيمنت داخل قراءاته السابقة. ولذلك فهو يلتقي مع عبدالفتاح كيليطو في بعض المواضع المتعلقة بقراءة النص الجاحظي الذي يحظى بمكانة مهمة في «النقد الثقافي». واذا كان صاحب «لسان آدم» يرتكز على شخص الجاحظ (او الجاحظ المؤلف)، وما نسج حوله، في احيان كثيرة، فان صاحب الكتاب الاخير يركز على النص الجاحظي ذاته، من هنا يهتدي الى مسألة الاستطراد التي يعتبرها لافتة في خطاب الجاحظ، ويقع الاستطراد- في تصوره- في قلب العلاقة- التي تصل ما بين المتن الذي جرى تشكله وفرزه والهامش الذي لابد من ان يتشكل ويجري فرزه أيضا. ولهذا فان الاستطراد يعكس الخروج على المتن، مثلما يعكس نهج المخاتلة والمراوغة من اجل التحايل على الخطاب الرسمي. وكما انه قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنها هي غايته وجوهره. وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن.(٨٣) وفي ضوء هذا الاستطراد يركز ناقدنا أيضا على «الاهتمام الخاص» للجاحظ بالمهمش والمنسي حيث اهتمامه بالسودان والبرصان والنساء والجواري... وحيث استضافته للأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء ووضعهم بجانب البلغاء والوجهاء من اجل ان يتكلموا بلغتهم وحكاياتهم وهواجسهم... الخ. هكذا تكون الغلبة للحكاية على البلاغة وللهامش على المتن، ولا يتحقق ذلك الا بالاستطراد الممتع المقابل للمتن الممل.(٨٤) ورغم اهمية قراءة الغذامي فانها تظل موغلة في «التأويل المفرط» (Surintepretation)، اضافة الى انها لم تلامس موضوع «المثقف» وأداءه في خطاب الجاحظ بحكم عدم تركيزها على «النسق السياسي» الذي هو جزء من «النسق الثقافي» العام الذي وجه المرحلة التي عاش فيها الجاحظ. ان الجاحظ- المثقف لم يكن- بتعبير بيير بورديو- «خارج اللعبة» بل حصل له نوع من «الازدواج» يشرحه علي اومليل قائلا: «يمكن ان نلاحظ انه لم يكن هناك تطابق عند الجاحظ بين انتماءين: سياسي وأدبي. فهو، سياسيا، كان مع النظام العباسي، ولاسيما في الفترة التي تبنت فيها الدولة المذهب المعتزلي. لكنه، ثقافيا، كان أميل الى الفترة الأموية التي لم تشهد بعد هذا الامتزاج الثقافي الذي يشهده العصر العباسي، والذي رأى فيه الجاحظ تنكرا لـ«الفطرة» العربية، أي انحرافا عن البيان العربي «الأصيل».(٨٥) فمعركة البيان عند الجاحظ هي معركة فكرية حضارية.(٨٦) يبدو ان صورة المثقف في اصطدامه مع «آلة السلطة» هي ما توضحه قراءة علي اومليل المتضمنة في كتابه «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» (١٩٩٦) الذي كرس جانبا منه للجاحظ. وقريب من ذلك أي صورة المثقف النقدي، الذي يحافظ على استقلاليته على الرغم من خدمة تياره الفكري والدولة العباسية، هي ما يوضحه محيي الدين اللاذقاني في كتابه «آباء الحداثة العربية» (١٩٩٨) أيضا.

وما يمكن أن نفيد منه أكثر في وقتنا الحاضر بالنظر الى ثراء تراث الجاحظ هو نظرة صاحبه العقلية العميقة، وذلك من اجل انارة العقل العربي المهدد بـ«الاظلام» و«الاغتيال» ان لم يكن «مغتالا» أخذا بعنوان كتاب برهان غليون «اغتيال العقل» (١٩٨٧). ومن هذه الناحية يمكن ان نختم بنص لمحمد أركون يقول فيه: «ولا نرتكب أي مغالطة تاريخية اذا قلنا بانه (أي الجاحظ) يشبه فولتير من حيث محاربة العقائد الدوغماتية او الخرافية باسلوب ساخر، مسرحي، رائع، بمقياس عصره وامكاناته يمكن القول بأن الجاحظ كان عقلانيا كبيرا».(٨٧) وهنا أمكن لنا أن نفهم- مثلا- رسالته في «علي بن ابي طالب وآله من بني هاشم» تلك الرسالة التي عرضته لما اتهمه به خصومه من انه خرج بها من حد المعتزلة الى حد الزيدية. ولكنها كانت تعبر - في العمق- عن شخصيته في غير ناحية من نواحيها كما يعلق طه الحاجري، وما تجلوه به في صورة الرجل السمح الواسع الأفق البعيد عن التزمت القريب من النهج الاوسط في رؤيته للامور وتناوله لها، ووضعها في أقدارها.(٨٨)

تلك إذن هي أهم معالم قراءة النص الجاحظي في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب، ولقد لاحظنا انها قراءات يختلف بعضها عن بعض، بل انها تعكس نوعا من - ما يسميه هانس روبير ياوس- «الآفاق المختلفة للقراءة» تجاه النص الجاحظي.

هوامش

١ - انظر : محمد العمري: الاختيار الشعري والتنظير النقدي في التراث العربي. الحماسة نموذجا/ المجلة العربية، السنة ١٣، العدد٢٤، مارس ١٩٩٣.

٢ - محمد الدغمومي: نقد النقد - اسئلة المنهج/ الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب ص٣٠٩.

٣ - Hans George Gadamer: Methode et Verite, Deuil, Paris, 1976, PP89-90.

٤ - Entretien psul Ricoeur/ Prefaces, P101.

٥ - د. مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٧، العدد ٢١٨، ص٦٣.

٦ - ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٤، ص١٩.

٧ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٨ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٨،ص١٤٩.

٩ - د. علي بوملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٤، ص٤٦٦.

١٠ - محمد زغلول سلام: اثر القرآن في تطور النقد الى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص٩٨.

١١ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

١٢ - أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة: ادريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٣، ص٥٨.

١٣ - المرجع نفسه، صص٥٩- ٦٠.

١٤ - د. علي بوملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص٣٣٣.

١٥ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة. د. ابراهيم الكيلاني، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٦١، ص٧.

١٦ - أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ص٥٩.

١٧ - عبدالله العروي: مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص٩٥.

١٨ - شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ (مرجع سابق)، ص٥٦.

١٩ - د. مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ص٦٩.

٢٠ - المرجع نفسه، ص٣٦.

٢١ - ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، ص٢٤.

٢٢ - طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت) ص٢٩.

٢٣ - جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص٤١.

٢٤ - جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص٦٥.

٢٥ - Jean Paul Resweber: qu`est ce qu`interpreter, C.E.R.F, Paris, 1988, P30.

٢٦ - ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، ص٢٤.

٢٧ - المرجع نفسه، ص٩.

٢٨ - المرجع نفسه، ص٢٥٢.

٢٩ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكرهن ص٢٩.

٣٠ - حسن السندوبي: أدب الجاحظ، المطبعة الرحمانية، القاهرة، ١٩٣١، ص٦١.

٣١ - أمين الخولي: مناهج تجديد، ص٢٦٦.

٣٢ - المرجع نفسه، ص٢٧١.

٣٣ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص٧.

٣٤ - محيي الدين اللاذقاني: آباء الحداثة العربية- مدخل الى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٥.

٣٥ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص٤-٥.

٣٦ - محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، (مرجع سابق)، ص١٤.

٣٧ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٨ - المرجع نفسه، صص٢٠-٣٠.

٣٩ - علي اومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٦، ص٨٣.

٤٠ - محمد العمري: البلاغة العربية، اصولها وامتدادها، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص١٩٩، ص٢١٢.

٤١ - علي بوملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص١٩٧.

٤٢ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص١١٢.

٤٣ - محي الدين اللاذقاني: آباء الحداثة العربية، صص٣١-٣٢.

٤٤ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص١١٣.

٤٥ - علي اومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ١٩٩٦، ص٧٥.

٤٦ - حسن السندوبي: أدب الجاحظ، ص٣٧.

٤٧ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص١٢٨.

٤٨ - يتصور محمد عابد الجابري ان «انحيان» المتوكل كان في سلوكه الديني والاخلاقي أبعد ما يكون عن اخلاقيات السنة، ولذلك كان القصد من «الانحياز» او «الانقلاب السني» هو تحقيق مصالحة «تاريخية» لكن «انتهازية» مع قوى المعارضة السنية والحنبلية التي كانت تهيمن على «الشارع». وذلك أملا في التخلص من نفوذ القواد العسكريين الاتراك، أو على الاقل موازنة نفوذهم بقوى «أهل السنة»/ المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص١٧٥. وفي السياق نفسه يتحدث علي اومليل عن «ورقة أهل السنة» التي لعبها الخليفة المتوكل/ السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص١٧٥.

٤٩ - علي بوملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص١٨٧.

٥٠ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص١٢٦.

٥١ - علي بوملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص٤٧٩.

٥٢ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص٥٤.

٥٣ - احسان عباس: تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص٨٤.

٥٤ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، صص١٠٤- ١٠٥.

٥٥ - جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، صص٣٧٠٣٩.

٥٦ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص٣١٣.

٥٧ - المرجع نفسه، ص٩٨.

٥٨ - مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ص٧٣.

٥٩ - المرجع نفسه، ص٦٤.

٦٠ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٦١ - المرجع نفسه، ص٦٤.

٦٢ - المرجع نفسه، ص٨٣.

٦٣ - Bertrand Gervais: Lecture: Tensions et regies/ Poetique, Fevier, 1992, N88, P116.

٦٤ - ادريس الناقوري: البنيوية التكوينية النظرية والتطبيق في النقد الأدبي المغربي/ فكر ونقد (مرجع سابق)، ص٧٢.

٦٥ - ادريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، ص٥٥.

٦٦ - ادريس الناقوري: البنيوية التكوينية النظرية والتطبيق/ فكر ونقد، ص٧١.

٦٧ - شارل بيلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، صص٣٦٢-٣٦٣.

٦٨ - انظر في هذا الصدد الحوار الذي اجريناه مع ادريس بلمليح حول معالم قراءته للتراث/ جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الثقافي ٥ يناير ٢٠٠١.

٦٩ - جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، صص٤٧-٤٨.

٧٠ - محمد مشبال: بلاغة النادرة، منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، ١٩٩٨، ص٧.

٧١ - المرجع نفسه، ص١١.

٧٢ - عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٨.

٧٣ - المرجع نفسه، ص١٣.

٧٤ - عبدالفتاح كيليطو: لسان آدم، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص٧٤.

٧٥ - عبدالفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبدالسلام بعبدالعالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص١٠.

٧٦ - عبدالفتاح كيليطو: لسان آدم، ص٨.

٧٧ - المرجع نفسه، ص١١٨.

٧٨ - المنهجية في الأدب والعلوم الانسانية (جماعي)، دار توبقال، البيضاء، ١٩٨٧، ص٣٧.

٧٩ - المرجع نفسه، ص٣٨، انظر أيضا: مأوى التراث الظليل/ حوار مع عبدالفتاح كيليطو، آفاق، العدد٢، ١٩٨٩.

٨٠ - جاك دريدا: حوارات، ترجمة فريد الزاهي، دار تبوقال، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص٩٢.

٨١ - Vincent Jouve: La Lcture, Hachette, Paris, 1993, P79.

٨٢ - Jean Paul Resweber: Qu`est - ce- que inerpreter, P61

٨٣ - عبدالله محمد الغذامي: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (٢٠٠٠). صص٢٢٥-٢٢٦.

٨٤ - المرجع نفسه، ص٢٢٤، ص٢٤٢.

٨٥ - علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص٨٢.

٨٦ - محمد العمري: البلاغة العربية، ص٢٠٥.

٨٧ - محمد اركون: قضايا في نقد العقل الديني، (مرجع سابق)، ص٢٨٦.

٨٨ - مجموع رسائل الجاحظ، ص٥٠.

جمال الغيطاني في (حكايات الخبيئة)

عفاف عبد المعطي★

مُجدَّداً يُوقع الروائي المصري جمال الغيطاني قارئه العربي في أحبولة كتاباته المغوية ؛ وذلك في روايته «حكايات الخبيئة - ٢٠٠٢» التي تعدُّ جزءاً ثانياً لروايته «حكايات المؤسسة - ١٩٩٨»، من خلال عينٍ ثاقبة تَنِدُّ عن سبر أغوار اجتماعية استطاعت أن ترصد التحول الحياتي الذي حدث في تلك المؤسسة - التي تصلح إسقاطا على الدولة / الوزارة / المؤسسة بمعناها المطلق - حين شرع سيادته «المؤسس» في إرساء قواعد هذه المؤسسة منذ «أصل البناية» عندما اختار لها ذلك المكان النائي وسط الغيطان، بعيداً عن المدينة، مروراً بتجذير قواعد هذه المؤسسة الرصينة التي تتابعت طوابقها حتى صارت شاهقة أعلاها الطابق الثاني عشر الذي لا مثيل لهيبته والرهبة التي يبعثها في نفوس من يصلون إليه، أو يتجهون إلى المكتب الرئاسي الدائري أو المكتبة الخاصة، حتى حجرات السكرتارية والاتصالات المختلفة لها هيبة لا يمكن مضاهاتها إلا بالطابق الملكي في قصر عابدين، لذلك يقطنه المؤسس نفسه وتدار منه المؤسسة حتى نهاية المبنى تماما، وذلك كي يكشف سيادته كل ما يدور أسفله من جانب، ومن أجل أن تكون هناك فروق نوعية وجوهرية، وحُجب مترامية تفرق سيادته عن الرَعيَّة، ولكل طابق حكايته وأهميته حتى الجراج الذي يمثل سر الأسرار في تلك المؤسسة كما قال الجواهري عن المؤسس: «الجراج من أركان المؤسسة، ومن لم يوله عنايته فقِد» ص ٤٦.

★ باحثة في الأدب المقارن - مصر

وقد استفاض الراوي في وصف الجراج الذي يمثل أساس البناء وكل ما يحويه من مركبات ثقيلة تتولى نقل الخامات والمنتجات من الموانئ والمطارات من الوحدات الإنتاجية من المخازن ويضم الأسطول الهائل عربات متخصصة مُعدّة لنقل غاز الكلور والبترول بمشتقاته.. ويضم الأسطول الخفيف وحدات لنقل الأموال والمجوهرات النقية الثمينة والزهور المورقة المعدّة للتصدير.. وثمة سيارات مكيفة مجهزة لنقل السلالات النادرة من الخيول «ص٤٨». هذا الجراج الذي يضم معدات شتى ورافعات متحركة وأوناشاً ثقيلة وجرارات من طرز مختلفة وآلات حفر ورصف وتقليب تربة وعربات إسعاف وسيارات ركوب لا حصر لها تصلح لركوب جميع المستويات من البشر، فضلا عن سيارة سيادته» الكاديلاك «التي تلقى عناية فائقة، وقد جعل الراوي للجراج هذه الأهمية الخاصة والانتشار المتسع من حيث الدور المنوط به كي يؤكد أن هذا الجراج يحمل معنى ووظيفة أكبر من كونه جراجاً عادياً للسيارات مثل أي جراج آخر عام أو خاص، وطبقاً لأن المؤسسة ذاتها ليست مؤسسة عادية بل يمكن إسقاطها على الدولة نفسها، لذلك فالجراج ليس هو الآخر جراجًا عاديا، بل هو مؤسسة للصناعة والتصدير والحمل والتوزيع مثله مثل مجموعة من الوزارات تؤدي كل منها وظيفة، وكي تسير مؤسسة الجراج بالدور المتقن الذي تؤديه المؤسسة الكبرى نفسه، فقد قام عليها رئيس قسم الإطارات وكان حاصلا على درجة علمية رفيعة في الكاوتشوك، ورئيس ورش الصيانة الذي عمل في كلية الهندسة الملكية، والمسؤول عن الخراطة الذي أمضى عشرين سنة في ورش الجيش الإنجليزى بقاعدة القناة، وكل ذلك لأن المؤسس «سيادته» عرف كيف يختار رجاله. وقد قام على قيادته كما قرر الراوي «البروفيسور قلقاسة أو كُبَاية كما أطلق عليه العاملون طبقاً لهيئة دماغه الصلعاء تماما «الذي ركز العناية بسيارات كبار المسؤولين، وقد ظهرت مهارة الراوي في سرد النص من خلال طرح جانب من الحكاية بوصفه نوعا من الإجمال، يتبعه قدر كبير من التفصيل على أن يسبق هذا التفصيل عبارة من عبارات الراوي – الذي يترك لنفسه فقط حرية الحكي دون الإيعاز إلى شخصية من الشخصيات كي تشاركه المروي، أو يترك مجالاً للحوار بين الشخصيات كي يدعم السرد، فقط الهيمنة الحكائية للراوي الذي يتبع كل الحركات والسكنات التي تقوم بها الشخصيات، ويسير معها كظلها العارف بكل شيء – كأن يقول «لنصغ الى ما جرى» أو «لهذا تفصيل» أو «تلك حكاية أخرى» وكأن أزمّة الحكي التي يجمعها في خيوط لا تخرج عن يديه، وبخصوص البروفيسور القائم على الجراج نرى الراوي وقد أصطفى لنفسه معرفة وسرد فساده «فمع تولي البروفيسور مسؤولية الجراج كاملة، تم التخلي نهائياً عن المبدأ القديم ألا تستخدم العربات إلا في مهام تتصل بالعمل، أصبح عادياً رؤية العربات ذات اللونين الشهيرين الأسود والأحمر أمام النوادي الرياضية والعيادات الطبية الخاصة، وعند أسواق الخضر والفاكهة وحتى سوق السمك في غمرة..» وهذا ما يفسر انتقال المؤسسة من الوضع الخاص الذي يوفر سياراتها لها إلى الوضع العام الذي افتعله البروفيسور القائم عليها لمصلحته الخاصة، بعد أن عرف طريقه إلى القيادة السياسية ويسخر عربات المؤسسة للخدمات العامة التي تحقق مصالحه الشخصية، وهنا تظهر نقلة نوعية زمنية بين زمن المؤسس الأول الذي قام فيه كل شيء على قدر من إحكام شخصية المؤسس نفسه برصانة شخصيته، وبُعد نظره الكبير تجاه استشراف كل ما هو مستقبلي، وبين انحدار المؤسسة عندما يتسلم أجزاءها الانتهازيون أمثال البروفيسور القائم على الجراج، الذي يغازل السلطة في سبيل تحقيق مصالحه الشخصية، على حين يُعجب أسلوب البروفيسور سيادته (وليس المقصود به هنا المؤسس الأول، بل من تلاه من سادة آخرين تكون درجة فسادهم مؤشراً لفساد عصرهم نفسه) فعندما يخصص البروفيسور «سبع ناقلات عملاقة أثناء بناء الرئيس الثالث للمؤسسة عمارة ضخمة بمدينة نصر من عشرة طوابق واستراحة مزودة بحمام سباحة في إحدى قرى الساحل الشمالي تم استخدامها في نقل الرمال والزلط والأخشاب والأدوات الصحية وبلاط الأرضيات والأثاث المُصنّع خصيصاً والمستورد.. يدخل مزاج سيادته ويستشيره في كل كبيرة وصغيرة» ص ٥٦. فطمأنينة السلطة متمثلة في الرئيس الثالث الانفتاحي للبروفيسور الذي يوظف له ناقلات المؤسسة هي جزء من الفساد الذي يعضد فساد السلطة الأعلى الخاص.

مما يؤهل الفاسد الأصغر لتقلد أرفع المناصب بعون الفاسد الأكبر، وهكذا تتم كل الأمور من أضعفها إلى أقواها. وتظل شخصية البروفيسور حتى الجزء الثاني من النصين، حيث يقارن الراوي بين فعله في العصر الشمولي الذي كان استغلال النفوذ فيه جريمة وسرقة بيضة من الجمعية التعاونية يُعد فضيحة تستفز الأجهزة المعنية، ولمزيد من تردي الزمن الآتي الذي سوف يتحدث عنه الراوي في حكايات الخبيئة يطرح سؤاله الاستنكاري حول الانتهازية التي باتت تُسيِّر جميع قطاعات المؤسسة (الكبرى) بقوله.. أين ذلك مما يجري الآن ؟

١- الأساس الصلب

بدءاً من الجزء الأول من «حكايات المؤسسة» حرص الغيطاني على رسم صورة أسطورية للمؤسس «الذي أطلق عليه لقب سيادته» –

وقد تعمّد الكاتب أن يكون هذا المؤسس المشيد للبناء العظيم غير مُسمّى / ليس له اسم مُطلقاً / عَاماً على الرغم من توالي سادة كثيرين على المؤسسة، كي يصلُح وضعه على كل إنسان شيّد صرحاً (دولة / مؤسسة صحفية / وزارة.. مثلا)، فلقد «أقدم وشيّد بناية ارتفعت سنة بعد أخرى، ليست مجرد طوابق إنما مقر ضخم يحوي مطاعم ومطابع وجراجات وآلات تعبئة وأخرى للتغليف ومخازن عامة وأخرى متخصصة، ألم تضم المؤسسة المخزن الوحيد في الشرق، وقارة إفريقيا كلها لبنج الأسنان، هل هناك أبعد نظر من هذا» ص ١٧. لقد فاض الراوي في وصف ما قام به المؤسس الأول من أعمال هى في الواقع من أهم ما حدث لصالح المؤسسة منذ أن اشترى فدان الأرض بقرش صاغ شرق العباسية حتى إقدامه وذكائه الذي استخدمه في تعدد الأنشطة التي تقوم بها المؤسسة وتنوعها، حيث كان كنزه الحقيقي عقله ومواهبه. فضلا عن تحسر الراوي بما جاء على لسان الجواهري بأن الخير جاء مع المؤسسة، ولو أن العمر امتد بصاحبها ورجلها الأول، لو سارت كما تمنى كما ينبغي، لولا المحن والدسائس لأصبحت البلاد مثل النمور الآسيوية الأربعة لما تراكمت الديون ص٢٣. هذه الصورة التي يقدمها الراوي للمؤسسة تصلح رميا على طموحات العصر الناصري الذي حاول أن يجعل من الدولة المصرية والأمة العربية دارا كبرى لولا ما تعرض له الحلم الناصري داخليا من إركاس أقرب المقربين، إلى التحالفات الخارجية ضده؛ ومما يؤكد ذلك ما جاء تابعا لهذا الجزء من السرد على لسان الراوي بان المؤسس «كان جريئاً مقداماً لولاه ما بلغت العلاقات مع الدول الاسكندنافية، أما ما قام به خلفاؤه من توطيد الصلات مع جمهوريات الكومنولث الجديد، فلم يكن إلا نتاج علاقاته الأصلية بالاتحاد السوفييتي المنهار»، وبالفعل لقد تحققت أكبر العلاقات مع الدول الشيوعية وعلى رأسها الاتحاد السوفييتي في عصر الحكم الناصري.

٢- النتائج تُضاد المقدمات

في الجزء الثاني من روايتي الغيطاني المُعنون بـ «حكايات الخبيئة ٢٠٠٢» ينبغي أولا ذكر اتفاق الجزءين على أنهما حكايات سواء للمؤسسة في الجزء الأول أم للخبيئة في الجزء الثاني، وهذه الحكايات ينبغي لها من راوٍ وفي الجزءين هو راوٍ واحد يسيطر على مقاليد النص لا تخرج الأحداث أو الكلام عن الشخصيات إن التتابع الزمني استرجاعا أم استباقا إلا بوازع من هذا الراوي السلطوي، وهو في النصين الأول والثاني يتتبع الأسلوب نفسه في المروي، فهو الراوي الذي يعرف كل شيء وهو أكثر المتكلمين تحكما، فبالنسبة له كلام الشخصيات يعدُ فُتاتاً، أو نادراً نظراً لامتلاكه مقاليد السرد كلها يقوم بها باقتدار جمال الغيطاني نفسه وموهبته التي يطلق لها العَنان في السرد ؛ فضلا عن أن الخبيئة هى الأثر الذي يدل على مومياوات قدماء المصريين من الفراعنة مثل خبيئة وادي الملوك التي انتقلت من مرقدها على ظهر إحدى السفن النهرية لعرضها للعامة في المتحف المصري. يفتتح الراوي نص «حكايات الخبيئة» بجملة «كل شيء ممكن هنا، وكل شيء غير ممكن أيضا» ص٥ وهى جملة لا تخلو من دلالة، حيث الإشارة بـ «هنا» دالة على القريب، بل على المؤسسة نفسها، لكن ما المعيار الذي يمكن به قرب كل شيء من عدم قربه ؟، هذا هو ما يقدمه هذا النص.

بداية يطالعنا صوت الراوي نفسه – منذ الجزء الأول – بالحرص على إبراز صورة المؤسسة مرة أخرى لكن في واقع مضاد لشكلها الأول، هذه المرة تأخذ فيها الشخصيات والأوضاع المؤسسية صورة مغايرة للصورة الجنينية للمؤسسة الأولى التي تم تصويرها في باكورة «حكايات المؤسسة»، حيث مرت على المؤسسة أزمان متعددة أحالتها إلى صورة تضاد صورتها الأولى طبقا لما مر عليها من أزمان على الرغم من تأكيد الراوي على أنه «رغم الهنات.. بدا الموضوع متصلا بجوهر خاص نجح المؤسس في إرسائه وتقوية دعائمه بحيث تظل المنشأة قادرة على البث مشعة حتى في أوقات الشدّة التي تمر بها، وترسخت قناعة عند الكافة أنها لو تعرضت للتصفية فستظل موجودة بشكل ما، وسيظل من يحرص على التعلق بها والسعي بها هنا وهناك»ص٦ وكأن هذه المؤسسة هى طوق نجاة كل من يتعلق بها من جانب، وهى وإن ضعفت ؛ فهى قادرة على أن تكون قوية أيضاً فهذا البناء القوي للمؤسسة له منزلة ومعزة خاصة لا يماثلها شعور أو حالة أو طور آخر، هذه المؤسسة في حالة رسوخها أو تدهورها، أو ما أطلق عليه الجواهري (مؤرخ المؤسسة/ عاشق مَجْمَع اللغة العربية صاحب المهارة في صياغة العبارات والشعارات والجمل الصغيرة الدالة الموجزة وكان يستعين به بعض الزعماء لصياغة العبارات الرنانة منها : أنا مسلم وطناً وقبطي ديانة – شهد لنا العدو قبل الصديق – ما أُخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.. ص٣٧ من حكايات المؤسسة)، فقد أطلق على المؤسسة في حال هبوطها إلى الدرجة الأدنى جملة «استقرار التدهور» وهو ما يؤكد رأي عطية بك بأن «المؤسسة أغنى وأمتن من أي جهة أخرى، والدليل هذا النهب المستمر بمعدلات لا يتصورها المؤسس في أشطح حالاته، ومع ذلك كله ما تزال الدعائم قائمة، والمرتبات تصرف في مواعيدها والأرباح توزع على العاملين في نهاية العام والصفقات تعقد والندوات تقام والضيوف يفدون من الخارج» ص١٦. إن النهب المطلق لا يحدث إلا في مؤسسة ذات سلطة مترامية لديها فروع

تصرف فيها الرواتب بصورة منتظمة، تُماثل الدولة التي تعمل بهذه الآلية نفسها، وهذا النهب لا يتم إلا بسبب اختيار القيادات المؤسسية بصورة عشوائية لا نعرف من أين جاءت ؟ ولا على أي أساس اختيرت؟ ولا إلى أين صارت ولا على ماذا تقوم سياستها العشوائية ؟ لذلك فنص الغيطاني نص احتمالي متاح فيه كل شيء وإسقاط الفساد الذي يطرحه يمكن أن يكون في المؤسسة الصحفية - طبقاً لعمله بالصحافة - أو الوزارة أو الدولة جمعاء.

ولقد طرح الغيطاني في نص «حكايات الخبيئة» صورة مغايرة تماما للمؤسسة التي طرحها في الجزء الأول، ولهذا مبرره، حيث يتضح من مرور الزمن وزيادة العطاء في المؤسسة واختلاف السادة القائمين عليها ودناءة الأغراض التي يرمون إليها تظهر صورة المؤسسة الحديثة، فمع مرور الزمن وتعاقب الأجيال واختفاء الشهود على مرحلة معينة يبدأ تواري التفاصيل التي ظل الكافة يتطلعون إليها كحقائق مفروغ منها، فبينما كان كل هدف المؤسس الأول - أول من أطلق عليه لقب سيادته - البناء والتشييد واتساع نشاطات المؤسسة، تدنت طموحات السادة الخلفاء له طبقاً لتدني العصر القائمين عليه نفسه، وبدلا من أن يكون السير على درب المؤسس الأول نفسه وصورة مكتبه المفتوح دائما لكل من يريد التردد عليه إذ «لم يكن الأمر هكذا بدءاً من زمن المؤسس إلى وقت سيادته الذي يتم فيه هذا التدوين، لم يغلق باب المكتب الدائري قط في وجه من يقصده، بعض السعاة وصغار العاملين، بل إن بعضاً من سكان الناحية حلوا مشاكلهم عن طريقه - رحمه الله - بدءاً من رصف الطرق ومد أنابيب الشرب وإلحاق الأطفال بالمدارس وإنشاء الوحدات الاجتماعية ومراكز فحص الحيوان والبشر، ولّى هذا والزمن غير الزمن، أصبح المركز في الثاني عشر منعزلا وعلى الجميع أن يخمنوا ما يحدث فيه.. باختصار أصبحت الأمور تدار من بعيد» ص ١٠٥، باتت صورة سيادته في هذا العصر كأنه لم يتعامل مع الشارع إلا نادرا ولا يعرف البيع والشراء، لأن المدد الطويلة التي أمضاها في الغرف المغلقة إما للدراسة أو التدريب أو العمل أورثته طبعاً خاصاً ورغبة في العزلة والقبوع ينزعج من المكالمات التليفونية أو المقابلات الشخصية وأحيانا يتجاهل بعض الخطابات أو المذكرات مما يحدث بلبلة، واضطراب خصوصاً أن كثيرين تتعلق أحوالهم بتوقيع منه، إن القول بمكتب المؤسس المفتوح لكل الساعين إليه يبدو الآن وكأنه من مبالغات الماضي البعيد»ص٤٥، بات الشغل الشاغل للطابق الثاني عشر الذي يقطنه سيادة المؤسس لتكريس وإشباع رغبات سيادته النسائية. ومن موقعه في الطابق الرئاسي/ الثاني عشر كان يرى كل شيء رغم تعدد الجدران وكثافتها، ويطول بقبضته من يرغب من العاملين في المؤسسة.

«وسائله عديدة للإحاطة بأحوال العاملين ودقائقهم، الكل يعلمون بوجود خط هاتفي يمكنه من الدخول على المكالمات والإصغاء إليها، لذلك يلزم كل إنسان حذره» ص ٧٤. فالاستخبار والأسلوب المخابراتي هو الذي يحكم هذه المؤسسة المتهرئة وكلما وصلت الأخبار أسرع رضي سيادته أكثر، وكلما زادت قبضته وقهره على المؤسسة وخنوعها له رسخت سلطته.

كذلك يُسلّط سيادته كاميرات على العاملات في المؤسسة بهدف منحهن الرقم المؤسسي لكشف الجسد عامة والأرداف خاصة «يؤكد البعض أن سيادته يحتفظ باسطوانة حديثة لا تتجاوز مقاس راحة اليد مسجّل عليها صور دقيقة لنساء المؤسسة سواء العاملات في المقر الرئيسى أو الفروع التابعة، وإن هذه الصور واضحة للغاية من الأمام ومن الخلف ومن الجنب، تم التقاطها مع بدء الحملة العامة للرقم المؤسسي» ص ١١٨، ومن يُطلب منها الارتفاع إلى الدور الثاني عشر تعرف المؤسسة جمعاء سبب صعودها؟ وصعودها يعني هلاكها، فإن وافقت مثل نفيسة الحولاء يكون مصيرها إلى مستشفى الأمراض العقلية بعد الفصل من المؤسسة، وإن امتنعت مثل امتثال القوصي يصير مآلها إلى الشائعات التي قضت عليها وعلى وجودها بالمؤسسة من خلال انتشار خبر إصابتها بمرض الإيدز «نعم الإيدز، ما جرى أنها شكت دوخة بسيطة، الطبيب شك في الأمر، قام بتحليل سريع لدمها للأسف جاءت النتيجة إيجابية»ص١٤٦.

إلى جانب أن النص قدم عبر الشخصيات المتباينة الكثير - بالفعل - قدر التردي والسير إلى الخلف الذي تسير إليه المؤسسة بضراوة، وكل شخصية يطرحها النص يقدم دواعي وجودها ودورها الفاعل، وفي كل الأحوال فإنه كلما كانت الشخصيات مرغوبة ومستمرة في هذا العصر، زاد انحرافها. يظهر ذلك مع بواكير الحدث الروائي عندما طلب سيادته تخصيص سيارة لموظفة يسمع باسمها لأول مرة سهير الفيومي، انضمت إلى هيئة المكتب، حدد سيادته المواصفات، تكييف، زجاج مركزي، جر أمامي فوانيس للضباب «ص٢١، ويختص دور سهير الفيومي «مديرة مكتب سيادته في الدور الثاني عشر» بالدور الفاعل معه جنسياً أو تسهيل مقابلاته مع من يرغب من نساء المؤسسة وتعريف كل واحدة منهن بدورها المنوطة به مع سيادته «سهير هي الوحيدة التي صمدت، طال أمرها معه. نعم إنها هامسة عادية طويلة بيضاء مثل طلاء الجدران، شقرة شعرها صناعية، لا تشبه هانم الدمياطية ولا رشيدة النمساوية ولا أي أنثى من أولئك اللواتي أودعن في المؤسسة أثراً وخلفن حكايات تروى»ص٦١. الدور نفسه يؤده بتوسع النمرسي صاحب الخبرة الطويلة في إشباع مزاج سيادته واللحاق بمن يرغب فيهن من النساء، هذه

وظيفته المحددة «توريد الإناث»، ولم يعد في حاجة إلى بذل الجهد للتقصي أو تلمس المداخل إلى هذه أو ذاك، لديه من الخبرة وطول التجربة ما يجعله يدرك ويفهم ويجد المدخل السليم، لذلك عندما وقف بشكل ما على رغبة سيادته في امتثال تنازعه عاملان متناقضان، فمن ناحية لا يرغب في مواصلة دوره القديم وإن عز عليه تبدد خبرته وعدم انتقالها إلى من يرثها ويعمل بها، يعرف أن بعضهم ينظرون إليه باحتقار، لكنهم لو اطلعوا على تفاصيل ما قام به لصنعوا له نصبا، ونحتوا له تمثالاً يوضع في مدخل المؤسسة «ص١٣٩».

يمثل رسم الشخصيات الركيزة الأساسية في رواية «حكايات الخبيئة» للغيطاني، ولقد أراد الراوي عبر سرده الممتد، لا صوت يعلو على صوته، لا حوار إلا نادرا، وكأن الراوي باستئثاره بالمروي هكذا يطرح مشكلات أزمان طويلة مرت على المؤسسة وكلما مرت انحدرت صورة المؤسسة الأولى وظهرت الآثار السلبية عليها مما يجعل الراوي دائم النعي للزمن الشمولي/ زمن المؤسس الأول، فعزب الميدومي- مثلاً- كان مجرد عامل فنّي استطاع إصلاح ثلاجة سيادته، وكذلك الحوض الألماني الذي تفضله سيادتها زوجته وبرضاها عنه صارت السبب في صعوده إلى الطابق الرئاسي الذي لم يحلم بالصعود إليه كساع أو عامل نظافة، لكنها عشوائية ومحسوبية اختيار العاملين في المؤسسة الكبرى «لكن المؤسسة تعلم من أصغر شخص إلى سيادته أن مصدر قوته الحقيقية يكمن هناك في البيت، في دعمها له وإيثارها لكافة ما يمتُ إليه، كل شخص يقف على الحقيقة من لا يجرؤ على قولها تصريحاً ينطقها تلميحا» ص٥٧.

وطبقاً لهذه العشوائية التي تحكم اختيار العاملين القياديين أو العاديين بالمؤسسة، يطرح النص صورة لكلاب الحراسة المرجوة لسيادته في المؤسسة، فـ «عطا الباروطي» أول حارس خاص بمُدبِّر الأمور/ سيادة الخليفة الثالث تسرف لغة القص في وصفها الساخر الذي يدعو إلى البُغض والاشمئزاز «على ملامحه آثار نوم وغطيط، لم يقع عليه بصر إلا وكان منحنيا» ص ٨٤ وكأن هذه الشخصيات هى المطلوبة لحراسة هذا العصر المتردي لسيادته، فضلا عن وجود أكثر من باروطي في كل موقع من الإدارة العامة التي يناط بها حراسة عدد من الشخصيات المهمة.

ولمزيد من إظهار صورة المؤسسة الخربة، ولإيضاح صورة مجتمعها المنهار لم يبق على الراوي إلا الزج بشخصية أخرى مثيرة للاشمئزاز أكثر من كلب الحراسة الباروطي، ذلك أن أمر الباروطي أيسر، فهو في النهاية ليس ذا منصب قيادي، لكن الأسوأ وما يؤكد تخلخل ورخاوة اختيار القيادات ما يقدمه النص حول «فيروز بحري» «فيه واحد لوطي في القيادات الجديدة.. يتقن عدة لغات، وسيم، أعزب رغم اقترابه من الخمسين، رقيق الطلة، عيوق» ص١٥١. ولمزيد من تعاظم الحدث، فقد قدم الراوي دواعي اختياره متمثلة في أن الترشيح جاء من شاذ شهير يحتل مكانة مهمة هو من زج باسمه ودعمه. وطرح هذا الأمر في القيادة لا يعني سوى المزيد من التأكيد على رخاوة الاستراتيجية التي يُختار بوساطتها القياديين،، فهي قيادات لا نعلم من أين أتت ؟ والى أين سارت؟ وما الهدف من تواجدها؟ ثم المرجو من هذا التواجد، لا عجب من انهيار المؤسسة والوقوف على أنقاضها ومحاولة إحياء رفاتها.

فإذا كان عم شرف، وصديق النوبي، والجواهري مؤرخ المؤسسة من العناصر القديمة التي عاصرت المؤسس الأول في عصر الحكم الشمولي (بما يعنيه من حرية)، فقد كانت بهم المؤسسة ناهضة، بينما لا عجب من انهيار المؤسسة الحديثة التي يترأسها سيادته ويعاونه فيها هذه النماذج الإنسانية المطلوبة مثل القوادة التي يقوم بها النمرسي، والعُهر المعروف عن سهير، ولواط فيروز... إلخ. وهذا ليس هو الفارق بين المؤسس أول من أطلق عليه سيادته فحسب، بل الفرق بين عصرين وسيادتين تمثلا الفرق بين النهضة والتردى، للمؤسسة الكُبرى.

ولئن كان جمال الغيطاني قد طَالَع حياته الأدبية بوصفه كاتباً للقصة القصيرة عندما بدأ بإصدار ثلاث مجموعات على التوالى هى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام ١٩٦٩ - أرض أرض ١٩٧٢ - الحصار من ثلاث وجهات ١٩٧٤»، فقد وظَّف التراث بمعناه المطلق من فلكلور وحكايات شعبية وكتب سِيَريَّة مكرساً النموذج الذي يلتجئ إلى التراث العربي الإسلامي ليستوحي منه تقنياته القصصية ويلبسه للمشهد المعاصر في نصوصه التي أنتجت «الزيني بركات ١٩٧٥» و«رسالة في الصبابا والوجد ١٩٨٧» و«رسالة البصائر في المصائر ١٩٨٩»، وما لبث أن تأثر بالبارود والرصاص والمدافع التي أحاطت به من كل جانب حالما كان مراسلا حربيا في الجبهة في حرب أكتوبر ١٩٧٣ مما أتاح له اكتساب خبرات حقيقية عن جوهر المعارك التي خاضها المصريون إبان الحرب مع العدو الإسرائيلي؛ فكتب «التجليات - بأسفاره الثلاثة ١٩٨٣ - ١٩٨٧» و«الرفاعي» وغيرها، فإنه يمتلك وعيا حقيقيا بالواقع الاجتماعى المادي وما يجري فيه، ومن ثم تظهر لديه قدرة الإبلاغ بما يجري - خاصة سلباً - على أرض مؤسسة الوطن جمعاء، فضلاً عن اقتداره عبر موهبة حكّاءة رفيعة المستوى تجعل متلقيها يلهث وراء نصه مستمتعا حتى النهاية بقدراته الإبداعية الخلاقة التي تتيح له تقديم عالم مروي مُدهش في كل مناحيه.

الصوت
وإيقاعاته وظلاله
حول صعوبات ترجمة
«الطبل الصفيح» نموذجاً

حسين الموزاني *

في البدء لابد من الإشارة إلى أننا سنتناول هنا في حديثنا الكاتب الألماني غونتر غراس موضوعة واحدة تتعلق بترجمتنا لروايته «الطبل الصفيح»، لاسيما الصعوبات التي واجهتنا أثناء ذلك، إضافة إلى عقد بعض المقارنات بين ترجمتنا وترجمة كلّ من علي عبد الأمير صالح للرواية نفسها عن اللغة الإنجليزية وموفق المشنوق عن الفرنسية.

يُعتبر غراس من الأدباء متعدديّ المواهب، فهو روائي وقاص وشاعر ومؤلف مسرحيّ ورسّام ونحّات وخطيب سياسيّ، لكن المنحى الروائي قد غلب على نشاطه الإبداعي منذ صدور روايته الأولى «الطبل الصفيح». ويتسم أدب غراس، ربما على العكس من أدائه الفنيّ التشكيلي، بقوّة العبارة وتعقيدها وانغلاقها أحياناً وإحالاتها التاريخية والفكرية والسياسية الكثيرة، مما يجعل هذا الأسلوب شديد الخصوصية، بل المغرق في محليته، على الرغم من انتشاره ووصوله إلى مصاف عالمية، عملاً صعباً للغاية. غير أن الصعوبة بحدّ ذاتها لا يجوز أن تكون على الدوام حائلاً دون نقل الإبداع الأدبي العالمي، إنما قد يجد فيها المترجم متعة فكرية وتحدياً لغوياً لا مناص من خوض غماره. وبالأخص حينما يتمّ هذا النقل من لغة كاللغة الألمانية المعروفة بالتركيبات النادرة إلى اللغة العربية؛ وهنا بالذات تكمن معضلة الترجمة كلّها.

*كاتب من العراق يقيم في ألمانيا

ولكي نتأكد من صحّة هذا الرأي علينا أن نبدأ بعنوان الرواية في الأصل الألماني وهو Die Blechtrommel وقد جاء معرّفاً بأداة تعريف المؤنث die ، فهو يتحدث إذن عن طبل صفيح محدد ويعبّر تعبيراً شاملاً عن محتوى الرواية، بينما نجد مسمّيات مثل «الطبل الصفيح» أو «طبلة الصفيح» أو «الطبلة الصفيح» لا تعطي المعنى ذاته، وسيظل الإيهام يرافقها حتى لو حملت لام التعريف، لأننا لو قلنا على سبيل المثال: «عندما يدخل الزائر إلى المغرب يجد كذا وكذا»؛ فإننا لم نعرّف شيئاً في واقع الأمر. وبهذا المعنى فإننا لو قلنا طبلة صفيح أو طبل صفيح أو طبلة الصفيح فسوف لا يتغيّر في المعنى شيء، لأن هذه التسميات لا تدلّ بدقّة على شيء معرّف محدد تماماً مثل قولنا «حين يدخل المرء المقهى...» فالمرء هنا سيبقى نكرةً على الرغم من لام تعريفه، على العكس من سياق الأصل الألماني المحدد تحديداً كليّا. وعندما نقول باللغة الألمانية «حين يدخل الرجل المقهى» فإننا لا نعني إلا رجلاً محدداً ومعرّفاً. ولو أضفنا إلى الصفيح ياءً مثل ياء النسب وجعلناه «الطبل الصفيحي» فسنقترب بهذا النعت من أشد مواطن اللغة العربية تعقيداً وتفصيلاً نحن في غنى عنهما. فهل الصفيح هنا منسوب أم أنه مجرد نعت؟ إن ياء النسب كما نعلم تمنح عادة لمن اشتهر بخاصية ما أو عدّة خواص كأن يقال البساط المغربي. ليس بمعنى أن هذا البساط نُسج في المغرب، بل أنه يمكن أن يصنع في الصين ويبقى مع ذلك بساطاً مغربياً، لأن نسيجه ونماذجه وشكله كلها مغربية. وكذلك الأمر مع المعمار المغربي أو الطعام المغربي.

لقد اعتدنا أن نقول «السكّة الحديد» بدلاً من سكّة الحديد، والمرأة الصبور أو نقول «لبست الثوبّ الحرير» مثلما تؤكد بعض كتب اللغة، واعتدنا أيضاً على ترجمة قصيدة اليوت The Waste Land بالأرض الخراب أو الأرض اليباب، وليس الأرض الخربة أو الأرض اليابة، نظراً لإيقاع المفردة وربما الاختصار. على أية حال علينا أن لا نبالغ في أمر التسمية طالما تتيح لنا اللغة العربية بدائل، أو على الأقل تتيح لنا استخدام الضرورة الفنية. وحسناً فعل المترجم الفرنسي عندما ترجم العنوان بمفردة واحدة مأخوذة عن العربية هي «الطنبورة» ذات الأصل الفارسي. وبهذا السياق فإن اسم Guenter Grass يكتب عندنا بثلاث طرق مختلفة فهو مرّة كونتر كراس أو غونتر غراس في المشرق العربي أو جونتر جراس في مصر حيث عرفت روايته بالطبلة الصفيح.

أسلوب الرواية

يتضح من خلال العنوان أن هذه الرواية تتحدث عن أداة أو آلة لها علاقة بالفن والموسيقى أي الطبل الذي يقرع أو ينقر عليه. وتنتمي حسبما يقرر محقق أعمال غراس نويهاوس (١) إلى جنس الرواية التربوية التعليمية Bildungsroman على غرار «سنوات تدريب فيلهلم مايستر» لغوته و «هاينرش فون أوفتردنغن» لنوفالس و «هاينرش الأخضر» لغوتفريد كلر و «دكتور فاوستوس» لتوماس مان. بيد أن غراس نفسه أكّد في أكثر من مناسبة بأنه كان متأثراً بأسلوب الكتابة السائد في المغرب العربي إبان العصور الوسطى مثلما جسدته روايتا «دون كيشوت» لسرفانتس و «(Simplicissimus) لغرملسهاوزن (٢)، حيث استوحى غراس الكثير من مقومات بنائها وتقنياتها وأجوائها فيما يتعلق بمعالجة الشخصية السلبية الساذجة أو الفطرية ومراقبة تطورها الروحي والذهني. وعن تأثره بهذا الأسلوب يقول غراس «إن من يتمعّن في قراءة سرفانتس سيلاحظ من خلال الإشارات التناصية أنه قد استفاد من اقامته وسجنه في بلاد المغرب استفادة عظيمة، وأنه اعتمد أسلوب السرد المشرقي وطوّره.» وأشار غراس إلى أنه تأثر بكتابات عصر الباروك في ألمانيا والذين كانوا قد تأثروا بدورهم بأساليب السرد الشائعة في أسبانيا آنذاك، بعد أن استعاروا شخصية «البطل» المتشرد المشاكس أو الظريف أو الشاطر مثلما يطلق عليه أحياناً ونقصد به شخصية البيكارو . Picaro ونجد هذا النمط في الشخصيات المتسمة بالجرأة والقدرة على السخرية من الآخرين أو النيل منهم في بعض الحكايات العربية السائدة آنذاك في عموم المغرب العربي ومشرقه، ومنها على سبيل المثال حكاية أبي زيد الهلالي والأمير حمزة البهلوان ومنامات ركن الدين الوهراني، وما إلى ذلك من الأدب الشعبي والموروث القصصي. وعلى هذه

الموروثات والذخائر الفنيّة اعتمد غراس في بناء شخصيته الرئيسية «أوسكار» وسرد الأحداث الكبرى من خلالها. والرواية بمجملها قائمة على الوقائع المتسلسلة التي لعبت دوراً بارزاً في تاريخ مدينة دانسغ أو «دولة دانسغ الحرّة» فيما بعد، حيث ولد الكاتب غونتر غراس وحيث تدور معظم أحداث رواية «الطبل الصفيح»، بالإضافة إلى روايتي «قطّ وفأر» و «أعوام الكلاب» المصطلح عليها «بثلاثية دانسغ».

وغونتر غراس يُكثر من استخدام أسلوب التقويم الزمني الذي يتيح التعرّض إلى جملة من الأحداث السياسية والعسكرية خارج السياق الروائي وتوظيفها دون أن يتعرّض معينه التاريخي إلى النضوب. وإذا ما أضفنا تاريخ ألمانيا «البروسية» و«الاتحادية» و«الديمقراطية» إلى تاريخ دانسغ ودولة بولندا؛ فإننا سنحصل في نهاية المطاف على مشروع روائي متشعّب وبالغ الشمول.

لغة غراس

صحيح أن «ثلاثية دانسغ» ليست عملاً بيوغرافياً بالدرجة الأولى، إلا أنها انطوت على معالم محلية متعددة، تصدرها مسقط رأس غراس، أي موطن الكاشوبيين الذي كان ومازال غراس شديد التعلّق به والولاء له، بحيث استطاع أن ينقذ بعضاً من لغة وتقاليد هذا الشعب الصغير الذي تنحدر منه أمّه. في كتابه «من يوميات حلزون» (٣) يخاطب غراس ولده «راؤول» بالقول: «أريد أن أبلغكَ أنت يا من تهتم بفروع الأشجار وبالحدود غير المنتظمة بأن الكاشوبيين أو الكاسوبيين الذين يُرجّح بأن ثلاثمائة ألف منهم مازالوا يعيشون اليوم، هم من قدماء السلافيين ويتكلمون لغة مهددة بالانقراض، لغة مطعمة بالمفردات المستعارة من اللغتين الألمانية والبولندية.»

لقد بات غراس مولعاً باللغة الكاشوبية لذلك صبّ جلّ اهتمامه بغية إحيائها من خلال اللغة الألمانية، لغة الأب إن صح التعبير. بيد أن هذه اللغة التي استخدمها غراس لم تكن عادية، إنما لغة خاصة به، أوجدها لنفسه، أو أعاد صياغتها، فصار ينحت ويشتق كما يشاء. ولم يكتف بذلك، إنما وضع لها لحناً يتساوق ويتناغم مع إيقاع الجملة طولاً وقصراً، مولداً أنغاماً موسيقيةً وصرخاتٍ بشرية وأناشيدَ وغير ذلك من الأصوات. وقد عُرف عن غراس أيضاً أنه كان يردد ما يدونه بصوت عالٍ كما لو أنه يلقيه إلقاءً، مما جعله ينجح نجاحاً كبيراً في قراءاته أمام الجمهور (٤). فالتطبيل إذن هو القصّ والطبل هو الأداة القابضة على الإيقاع والضابطة له. وستتضح لنا هذه الحقيقة من خلال النماذج التي سنوردها هنا. جاء في الصفحة ٢٧ من ترجمتنا النصّ الآتي: «أخذت (راداونا) تمخر عبابَ الغرين، قاذفةً بأكوام الطمي والرمل، متفاديةً بمعونة النوتيين المتناوبينَ السيلَ العارمَ الذي لم يعرف سوى اتجاهٍ واحدٍ. وعلى اليمين والشمال كانت تقع الأراضي المنبسطةُ تارةً، المتموجةُ طوراً، وقد حُصدت غلالُها. وثمّةَ أسوار من الشجيرات ودروبٌ ضيّقةٌ وخسوفٌ انتشرت فيه نباتاتُ الوزال؛ خسوفٌ خالٍ من التعرّج يقع بين البيوت الفلاّحية المنفردة المتباعدة، وقد أعدّ لهجوم سلاح الفرسان، ولفرقة الرمّاحينَ المتموضعةِ شمالاً في حقل رملي، وللخيّالة الذين كانوا يطاردون بعضهم، غائرين عبر الأسوار الشجرية، ولأحلام ضبّاط الفروسية الفتيان، وللمعركة التي وقعت والتي ستقع من جديد دائماً، وللوحة الزيتية: حيث السطحُ المستوي استواءً تتريّاً، والفرسانُ المسلحون سلاحاً خفيفاً على الخيول المتهيجة، والخيّالةُ حملةُ السيوف الذين سقطوا، والقائد بمعطفه المحلّى بالنياشينِ والذي اصطبغ بالدماء، وحيث الدرعُ لا تنقصهُ إلا زرٌّ واحدٌ، ذاك الذي قطعه نبيلُ مازوفين، والخيولُ البيضاءُ التي لم يشهد لها السيركُ مثيلاً، تلك الخيولُ المستثارةُ المتوترة، المشرشبةُ الأعنّة، بشرايينها المرسومةِ بعناية فائقة، وبمناخيرها القانية الاحمرارِ المنفوخةِ التي انبعثت منها سحبٌ مطعونة بالرماح والحراب، ورفرفت فوقها البيارقُ، وثمّة خيولٌ مطأطئةُ الرؤوس وسيوفٌ رفيعةٌ، شطرت السماءَ والشفقَ نصفين[...] وفي الصفحة ١٢٩ نجد مثالاً آخر على إيقاع الجملة: «كانت بناية المسرح البلديّ، أي مطحنةُ البنّ الدرامية، هي التي أغرت أصواتي الجديدة المتكلفة التي جربتها فوق سطحنا، فوجهتها نحو نوافذها المصطبغة

بحمرة الشمس الغاربة. وبعد دقائق من الصراخ المتنوع الشحن والاحتقان الذي لم يسبب ضرراً تمكنت من استخلاص صوت غير مسموع إلى حدّ ما، فأصبح بإمكان أوسكار أن يعلن بفرح وبفخر خائن غدّار: لقد توجّب على زجاجتين في الوسط من الجهة اليسرى لنوافذ البهو التخلّي عن شمس الغروب، حتّى بات يمكن التعرّف عليهما كمربعين سوداوين، يحتاجان إلى تركيب زجاج جديد على وجه السرعة.» وفي مشهد مؤثر يصف أوسكار حالة الحزن التي استبدت بوالده ماتسرات إثر فقدان خليلته فيقول: كنت «أرى ماتسرات الذي لم يكن يحتسي الخمرَ في زمن أمّي إلا بصحبة الآخرين، جالساً على الدوام في وقت متأخر خلف كأس صغيرة مخصصة لجرعة واحدة، ويتطلّع بنظرة مخمورة. كان يقلّب ألبوم الصور، محاولاً، مثلما فعلت أنا الآن، إحياء أمّي المسكينة بصور سيئةٍ أو جيدةِ الإضاءة، ثمّ يبكي في منتصف الليل عندما تحين ساعة البكاء فيخاطب هتلر أو بيتهوفن المتجهمين المعلقين قبالة بعضهما، [...] وبدا أيضاً كما لو أنه كان يتلقى إجابة من ذلك العبقري الأصمّ، في حين كان القائد الزاهد بالشرب يلوذ بالصمت؛ لأن ماتسرات الذي كان مسؤول خليّةٍ صغيرةٍ وسكيّراً، تراءى غير جدير بالتنبؤ بالمستقبل» ص٢١٤.

ومن المفيد هنا أن نأتي بمثل آخر على انشغال غراس بهاجس الإيقاع وهو المثل الذي يلخّص كل ما عاشه أوسكار، البطل المركزي، ومحتوى الرواية، بعد أن منحه طابع الصلاة الأخيرة: «ما الذي عليّ أن أقوله الآن: تحت اللمبات ولِدتُ، في سنّ الثالثة توقفتُ عن النمو عمداً، طبلاً تسلمتُ، زجاجاً حطمتُ، عطرَ فانيلا شممتُ، في الكنيسة سَعلتُ، لوتسي أطعمتُ، نملاً راقبتُ، على النموِ أصررتُ، طبلاً دفنتُ، إلى الغرب رحلتُ، والمشرقَ أضعتُ، النحت تعلمتُ، موديلاً وقفتُ، إلى التطبيل عدتُ، فالخرسانةَ تفقدتُ، مالاً كسبتُ، إصبعاً حفظتُ، وإصبعاً أهديتُ، ضاحكاً هربتُ، وبسلّم طلعتُ، فاعتُقلتُ، وحُكِمتُ، إلى المصحّة نُقلت، ثمّ بُرأتُ، اليومَ بعيد ميلادي الثلاثين احتفلتُ، لكنني خائفٌ من الطاهية السوداء مازلتُ – آمين» ص ٦٨٤-٦٨٥.

ولو أننا وضعنا الترجمتين العربيتين للنصّ ذاته عن الفرنسية والإنجليزية قيد الدرس لاتضحت لنا جملة من العوامل التي من شأنها أن تؤثّر سلباً على العمل الفنّي، ومنها خفوت حدّة الإيقاع وفتورهُ بفعل الابتعاد عن الأصل، وكذلك التفسير المقحم للنصّ الذي خضع بدوره إلى تفسير أوّليّ قام به المترجم الأوّل عن النصّ الأصلي، فذهب ببعض من بيانه ونصاعته وبلاغته؛ لأنه تعامل معَ نصّ آخر فرنسيّ أو إنجليزيّ وليس نصّاً ألمانياً.

وحقيقةَ أننا نترجم عن الألمانية فذلك لا يعني بحدّ ذاته أفضلية، إذ إن المترجمين السوريّ والعراقيّ قد يكونان أكثر قدرةً لو أنهما اختارا نصوصاً أخرى لكتّاب فرنسيين أو إنجليزاً وهم كثيرون حقّاً، بدلاً من الاقتراب، عبر لغة وسيطة، من نصّ ألمانيّ محض، معقّد التركيب.

إن الترجمة في معظم الأحوال هي تفسير للنصّ، وأحياناً يوقف هذا التفسير العبارة الأصلية على معنى واحد، فيحدّ ذلك من تداعياتها وإيحاءاتها ويخلّ بتركيبها. وعندما يقدم مترجم آخر على نقل نصّ مترجم أصلاً إلى لغة ثالثة فإن هذه التداعيات والإيحاءات الشاحبة في الترجمة الأولى ستختفي لا محالة، فضلاً عن وقوع المترجم الثاني في أخطاء لا حصر لها. وستكون أسماء الشخصيات والمدن والشوارع والأنهار، أي طوبوغرافيا العمل الذي أريد له أن يكون بمثابة طوبوغرافيا قوم ودولة اندثرا فلم يخلفا سوى الحنين والأسماء وبقايا اللغة، ستكون هذه الأشياء كلّها أوّل الضحايا.

فجعل المشنوق في ترجمته عن الفرنسية كولياجك «كوليشيك» ويان، وهو من أهمّ شخصيات الرواية «جان» وشتيفان «ستيفان» والعمّة كاور «العمّة كوير»، وأخطأ خطأً كبيراً في تدوين أسماء الأعلام مثل غوته الذي جعله غوتيه وغوتنبيرغ الذي لم يرد اسمه في الرواية عبثاً، إنما أراد الكاتب أن يؤكد الهوية القومية، أي الألمانية، لمدينة دانسغ، فدوّن اسم غوتنبيرغ مخترع الطباعة الآلية والذي نُصب له تمثال في المدينة، «بغبتمبير»، بل أنه جعل مدينة دانسغ نفسها التي هي مسرح الأحداث، «دانزيغ» بحيث أصبح من المتعذر التعرّف عليها ثانية. أمّا كتابته للفصول فقد حفلت بالكثير من الأخطاء، إذ حوّل فصل زجاج، زجاج، زجيج وهو الفصل الذي حذفنا منه مفردة «زجيّج» منعاً

للالتباس وأبقينا على الترجمة الحرفية؛ لأننا لم نجد بديلاً لها، حوّل هذا الفصل إلى «زجاج نوافذ وزجاج نوافذ مهشم»، وجدول الدروس إلى «برنامج تنظيم الوقت» وراسبوتين وحروف الأبجدية إلى «راسبوتين والألف تاء»، ولعلّ المشنوق نسي هنا أنه لا يوجد ما يسمى بالألف تاء، إنما هناك صيغة قديمة منذ زمن الإغريق تعرف «بالألف باء» أو «الألفا بيت»، وحوّل «التضييق من ناحية القدمين» إلى «من الرأس إلى القدمين» و «إيمان، محبّة، رجاء» إلى «إيمان، أمل، رجاء» كما لو أن الأمل يعني شيئاً آخر غير الرجاء. وحوّل «حمل العجز إلى السيدة غريف» إلى «احترام عاجز إلى مدام غريف» وحوّل «تفقّد الخرسانة أو الإصابة بالضجر البربري الغامض» إلى «تفتيش الإسمنت أو اللحية الأسطورية البربرية»، بينما لا يوجد في النصّ الأصلي أدنى ذكر للحية الأسطورية، وحوّل «النافضون» إلى «الدباغون» «وتمثيلية عيد الميلاد» أو «مولد المسيح» إلى «المذود» و«عذراء ٤٩» إلى «السيدة ٤٩» «والترام الأخير أو عبادة البرطمان» إلى «الترام الأخير أو عبادة القمقم».

ولا يختلف الأمر كثيراً مع عبد الأمير صالح الذي وقع بدوره ضحية للترجمة الإنجليزية، فلم يقم بمراجعة النص الأصلي، فأتي بالكثير من الأسماء والعناوين البعيدة عن روح النصّ، بالإضافة إلى الإقحامات والإسقاطات في المتن والتي سنشير إلى بعضها، وهي في الواقع كثيرة جداً ومنتشرة في ثنايا النصّ من البداية حتى النهاية. إذ إنه أيضاً قام بتحويل فصل الزجاج الآنف الذكر إلى صيغة أمر «حطّم زجاجة النافذة الصغيرة» المنقول حرفياً عن الإنجليزية Smash a Little Windowpane وأخذ مفردة Schedule الإنجليزية نظير عبارة «جدول الدروس» المعمول به في المدارس الابتدائية، وقد أوقعه هذا الخطأ في إشكالية مضحكة سنشير إليها فيما بعد. وحوّل «حمل العجز إلى السيدة غريف» إلى «كيف أخذ أوسكار عجزه إلى سيدهِ غريف»، وأخذ وحدة الأوزان الإنجليزية Pound أي الرطل كما هي، فأصبحت الخمسة والسبعون كيلوغراماً مائةً وخمسة وستين رطلاً رقماً. وتحوّلت «خلافة المسيح» إلى «محاكاة المسيح» وهي صياغة منقولة حرفياً عن العنوان الإنجليزي The Imitation of Christ بينما النصّ الأصلي يتحدث صراحة عن خلافة المسيح، بحيث أن أوسكار ينصّب نفسه خليفةً. وليس من الصدفة أن يجعل غراس شخصاً قميئاً مثل أوسكار ينصّب نفسه خليفة، فهو قصد هنا الإمعان في السخرية من الكنيسة الرسمية في ألمانيا التي قامت بدور متخاذل ومتهادن مع النظام الهتلريّ النازي.

إننا في الواقع لا نريد أن نبالغ في أهمية كتابة العناوين بصورة صحيحة، لكننا نعتقد من ناحية ثانية بأن العناوين هي مفاتيح لفهم النصوص المستغلقة؛ لأنها مستمدة فعلاً من محتوى الفصول. وفي هذا المقام فإننا سنحاول هنا تناول الهفوات التي شملت المتن نفسه.

الرواية بمجملها هي عبارة عن قراءة تاريخية نقدية للأحداث المهمة التي شهدتها أوروبا وألمانيا على وجه الخصوص، ولذلك فإن أسماء المواضع تشير حيثما وردت إلى أحداث تاريخية مهمّة، وأي تحريف فيها قد يؤدي إلى سوء فهم، أو إلى التقليل من أهمية الحدث ذاته، وأحياناً يؤدي هذا الخطأ في الفهم إلى اختلال الصورة الفنيّة. ففي ترجمة صالح عن الإنجليزية (ص٤٢) وردت العبارة التالية: «ثلاث مرّات دعي جان للقوات المسلحة، لكنه في كل مرة يتم تأجيله بسبب وضعه الجسدي البائس، وهي حالة ألقت ضوءاً وافراً على بنية جان برونسكي في تلكم الأيام، حين كان كل ذكر يقف بقامةٍ نصف منتصبة يُشحن في سفينة إلى وردون كي يخضع إلى تبديل جذري لوضعه طولاً وعرضاً.» وهذه الصيغة هي ترجمة حرفية غير دقيقة لما نقله المترجم الأمريكي رالف مانهايم (ص٤٢)، حيث وردت عبارة شحن بالسفينة shipped إلى فردان لكي يخضع وضعه [يان] إلى تغيير جذري من الحالة العمودية إلى الحالة الأفقية الأبدية. أمّا العبارة الأصلية فتنصّ حسب ترجمتنا على أن [يان] أخضع «ثلاث مرّات للفحص الطبي العسكري، إلا أنه كان يعفى من الخدمة كلّ مرّة، بسبب قامته المعوّجة وحالته السيئة على العموم التي انتشرت حولها شتّى الأقاويل، في ذلك الزمن الذي كان يساق فيه الأصحاء ذوو القامة المستقيمة إلى ناحية

(فردان) حيث كانت أجسادهم تمهّد في التراب الفرنسي على نحو أفقيّ.»

ويتضح من هذه العبارة أن هؤلاء الجنود سيقتلون في تلك الأرض الفرنسية الغريبة مثلما قُتل وجُرح أكثر من سبعمائة ألف جنديّ فرنسي وألمانيّ إبّان الحرب العالمية الأولى في معارك فردان الدموية التي دارت رحاها طيلة العام ١٩١٦. إذن ليس هناك في النصّ الأصلي سفن ولا تبديل جذري طولاً وعرضاً، إنما هناك إشارة صريحة إلى الأرض الفرنسية وإلى معارك فردان.

وفي الصفحة ذاتها يرتكب عبد الأمير صالح خطأً آخر كبيراً فيقول عن يان الذي فُحص طبيّاً للمرّة الرابعة بأنه «مشى باضطراب نازلاً درجات السلّم، ومرتمياً على عنق أغنس، أمّي، همس بالقول الذي كان شائعاً جداً آنذاك: (لم يقبلوني من الأمام، لم يقبلوني من الخلف، رفضوني مدة سنة أخرى) – أمي لأول مرة ضمتْ جان برونسكي بين ذراعيها، وأشكّ فيما إذا كانا شعرا بسعادةٍ كبيرةٍ في خلال عناقهما ذاك.» بينما النصّ الأصلي يقول عكس ذلك تماماً، فهو في ترجمتنا كالتالي: «هبط [يان] درجات السلّم الأمامي متعثراً، طوّق جيد أمّي بذراعيه، ثم همس في أذنها، مردداً تلك المقولة التي كانت محبوبة آنذاك: (لا مؤخرة ولا عنق؛ سنة كاملة إلى الوراء!) فحضنت أمّي يان برونسكي لأوّل مرّة في حياتها، ولا أعرف فيما إذا أخذته في أحضانها بسعادة غامرة بعد ذلك مثلما فعلت في تلك اللحظات» (ص٤٣).

في رسالة نشرها السيّد المشنوق في جريدة الحياة اللندنية (٥) أعابَ علينا الترجمة الحرفية لعبارة «لا مؤخرة ولا عنق؛ سنة كاملة إلى الوراء» التي ترجمها هو على النحو التالي: «نزل [يان] الدرج بسرعة خاطفة قافزاً على رقبة أمّي ثم همس في أذنها المثل الذي كان يطيب سماعه حينئذ (غير صالح، غير مساق سنة تأجيل). عندئذ أخذته ماما في أحضانها و لا أعرف يا ترى هل ستكون أكثر سعادة بضمه ثانية فيما بعد» (ص٣٩–٤٠).

بيد أننا لو أخذنا بترجمة المشنوق لانتفت أهمية المثل «الذي كان يطيب كثيراً سماعه» على حدّ قوله، في حين أن صياغتها على هذا النحو غير المألوف ستحمل شيئاً من الجدّة والطرافة. ولعلّ هذا الإحساس بالذات خامر المترجم الإنجليزي، فصنع من المثل قصيدة (ص٦):

They canصt have my front, they canصt have my rear. Theyصve turned me for another year

من الواضح هنا أن المترجم أراد التصرف بالنصّ، فصاغه على هواه بدلاً من أن ينقله حرفيّاً مثلما فعلنا نحن، وإن شئنا أن نجتهد لاجتهدنا في إعادة صياغة النصّ الألماني، لكن الأمانة تقتضي الالتزام بصيغته الأصلية ومحتواه وظلاله الداخلية. لو تناولنا مثالاً آخر من عشرات الأمثلة التي تؤكد خطل الترجمة عن نصّ غير أصليّ وعبر لغة أجنبية ثانية، وهو ما جاء في فصل «جدول الدروس» الذي سبقت الإشارة إليه. إذ أُختصر العنوان إلى مجرد «الجدول» في ترجمة السيّد صالح، وهذا بحدّ ذاته ليس عيباً، لكننا وبما أن الأمر يتعلق بنصّ أدبيّ بالدرجة الأولى فإن أي اختصار في غير موقعه يؤدي إلى خلل في فهم الموضوع برمته. واكتفاء السيّد صالح بالترجمة الحرفية لمفردة Schedule الإنجليزية المقاربة لفظياً إلى حدّ ما من كلمة جدول العربية، والتي يتراوح معناها بين الملحق والبيان والجدول، بما فيه جدول الأعمال، جعله يرتكب أخطاء، لأنه لم يكن يعرف أو يتخيل على الأقل هذا الجدول تخيّلاً صحيحاً، فأسقط عليه فهماً مبتسراً مقحماً. يقول صالح: «يقضي كليب عادةً ساعات طوال يرتب فيها جداول. ان حقيقة التهامه بانتظام للسجق الدموي والعدس الساخن، حين كان يفعل ذلك، تؤكد فرضيتي والتي تنص ببساطة على ان الحالمين شرهون. وان المواظبة التي يملأ بها ساعاته وأنصاف ساعاته تؤكد نظرية أخرى لي، وهي، ان الكسالى درجة أولى وحدهم من يميلون الى صنع الاختراعات التي تؤدي إلى اقتصاد في العمل»(ص٧٧).

غير أن النصّ الأصلي يرمي إلى غرض آخر، ويسخر من حالتين على الأقل مرتبطتين ببعضهما، وهما روح الضجر والبطالة المتمكنة من بعض الألمان آنذاك، ونقيضها الكامن في مكننة المجتمع و«ترشيد» العمل بغية توفير الوقت. وفي ترجمتنا جاء النصّ كما يلي: «كان كليب يقتل الساعات أحياناً في تخطيط جداول

الدروس. أمّا حقيقة أنه كان يلتهم السجق وحساء العدس معاً فقد أكدّت بشكل قاطع نظريتي القائلة: بأن الأشخاص الحالمين هم الآكلون النهمون. فحقيقة أنه كان يملأ الحقول الفارغة على الورق بهمّة ومثابرة أكدت نظريتي الأخرى القائلة: بأن التنابلة الحقيقيين هم وحدهم الجديرون بالتوصل إلى اختراعات موفرة للجهد العلمي» (ص٩١).

إذن لم يتمّ الحديث هنا عن الساعات وأنصافها أو الاقتصاد في العمل، إنما عن حقول مربّعة أو مستطيلة، تُدوّن فيها المهمات والواجبات اليومية، وهي في هذا المقام واجبات مدرسية على وجه الخصوص، مثلما يشرحها النصّ نفسه بعد فقرة واحدة. أمّا السيد المشنوق فقد ذهب بعيداً في تفسيره لجدول الدروس وما حفل به من صور فنيّة تشكلّ نموذجاً جيّداً لأسلوب غراس السردي. لكن الترجمة عن الفرنسية أجهزت على هذه الصور بالكامل، فضلاً عن الأخطاء الكبيرة في الفهم. يقول السيّد المشنوق: «أحياناً، كان كليب يقتل ساعات طويلة في وضع جدول تنظيم الوقت ويلتهم، خلال تخطيطه، دون توقف، النقانق والعدس المسخن، الأمر الذي يثبت نظريتي القائلة ببساطة: الحالمون هم أكلة متعددو الأنواع. وحقيقية أن كليباً كان يرهق نفسه في تزيين عناوين برنامجه وهذا يثبت صواب نظريتي الأخرى القائلة: بأن التنابلة الحقيقيين فقط يستطيعون القيام باكتشاف توفير الوقت» (ص٧١).

والواقع أن المشنوق أخطأ حتى في نقل العبارة الفرنسية polyphages والتي تعني النهمين أو الشرهين، وجعلها ببساطة وحرفية تامة «أكلة متعددو الأنواع» وهي عبارة لا يستطيع القارئ أن يفهمها على وجه الدقة. فهل هؤلاء «الأكلة» هم المتعددو الأنواع أم أنهم آكلون صنوفٍ متنوعةٍ من الأطعمة؟! وكلا المعنيين هنا خطأ، إذ إن المشنوق وضع نفسه في موقف حرج منذ البداية عندما ترجم عنوان الفصل «ببرنامج تنظيم الوقت»، بينما العبارة الفرنسية L horaire تعطي معنى مماثلاً لعبارة «جدول الدروس» الألمانية. إلا أنه اختار أشد المعاني التباساً وأضاف من عندياته بما يتنافى مع الفهم المنطقي للغة وأصولها. فمن أين أتى مثلاً بعبارة «كان يرهق نفسه في تزيين عناوين برامجه؟» ثم هل هناك إنسان يستطيع مثلاً القيام باكتشاف توفير الوقت؟

ولم يتمعن المشنوق في قراءة النصّ الفرنسي الذي قلب معناه وشوهه تشويهاً كاملاً؛ فالنص الفرنسي يقول(٧):

Je parcourus le papelard d un regard aile, il n appotait guere de nouveautes..

ومن سوء حظّ المشنوق أن المترجم الفرنسي تصرّف قليلاً بالأصل، مضيفاً إليه عبارة regard aile أي النظرة المجنحة. ولم يكتف المشنوق بتحريف الترجمة الفرنسية، بل أسقط جزافاً حكماً قاطعاً على شخص كليب، دون أن يكون كليب مقصوداً بالعبارة أصلاً فقال: «نظرت إلى المنافق طولاً وعرضاً نظرة سريعة جانبية، فهو لم يأت بأي شيء جديد...» وقد فات عليه أن الترجمة والأصل يتحدثان عن قصاصة ورق لا علاقة لها بالنفاق؛ و papelard تعني المرائي أو المنافق أو المتظاهر بالتقوى حسب القاموس الفرنسي العربي، لكنها تعني أيضاً «قصاصة ورق لا قيمة لها» في اللغة الفرنسية الدارجة حسبما تخبرنا قواميس هذه اللغة. وكلمة «منافق» لم يرد لها ذكر في الرواية إطلاقاً. ثم إن هناك اختلالاً بيّناً في الصورة أيضاً، وليتخيل المرء كيف يمكنه أن ينظر إلى شخص طولاً وعرضاً على نحو سريع وجانبي؟

ولكي ننتهي من موضوع المقارنات نودّ أن نسوق مثالاً أخيراً يدلل على القراءة والترجمة الملتبستين اللتين ذهب ضحيتهما المشنوق وصالح وغراس ومترجموه في آن واحد. وتسهيلاً للأمر سنبقى في فصل «جدول الدروس» ذاته؛ وفي الصفحة ٧٣ من ترجمة المشنوق نصطدم بعبارات غريبة عن النصيّن الأصلي والمترجم، فهو يقول: «كانت الغابة الفتية زاهية وكانت التبدلات قد بدأت في أغصانها وكانت العمة كوير تجلس على نصب يشير، تحت فيض من الطحالب، إلى أهداف متنوعة بعيدة لنزهة من ساعة أو ساعتين. كانت، مثل فتاة عانس لم تعد تشعر بشبابها، ترنم مع حركات الرأس...التي لا يمكن ملاحظتها إلا عند الفتيات الحمقاوات وكانت تغزل لنا طقم فرس شديد الحمرة».

أمّا في الأصل وترجمته الفرنسية فلا نعثر على أثر

للتبدلات في أغصان الغابة، إذ إن الغابة لا أغصان لها، إنما أشجار، وليس هناك إشارة إلى النصب أو إلى أن العمّة كاور فتاة عانس لم تعد تشعر بشبابها، في حين نجدها في ترجمة صالح عن الإنجليزية «فتاةً في ميعة الصبا». غير أن المشنوق لم يكتف بإضافة صفة العانس وحدها، إنما قرنها أيضاً بعبارة الفتيات الحمقاوات التي لا وجود لها في النصّ حسب نقلنا: «كانت الأشجار الفتيّة تلمع والأغصان الجرداء تجدد ريشها، فجلست العمّة كاور على صخرة في الدرب أحاطت بها الطحالب الكثيفة، وبدأت تشير إلى اتجاهات عديدة صالحة للتجوال لمدّة ساعة أو ساعتين، وصارت تترنم بأغنية، مثل أي فتاة لا تعلم ما الذي حلّ في روحها أثناء فصل الربيع، وتحرّك رأسها بحركات سريعة وعصبية تشبه حركات الدجاج الحبشي، ثم أخذت تحيك لنا لجاماً جديداً، لونه أحمر مثل لون الشيطان» (ص٩٣).

وغني عن القول إن اختفاء أوصاف وتشبيهات كالريش المتجدد كنيةً للبراعم والدجاج الحبشيّ والشيطان الأحمر قد أضعف الصورة تماماً، وذهب بفنيتها وطابعها الأدبي. ويجدر بالذكر هنا أن غونتر غراس اشتغل في بداية حياته الفنيّة بالرسم والنحت والغرافيك، أي أنه فنّان مصوّرٌ يطارد الصور الواقعية والرمزية في مخيلته أو خارجها حتى يقتنصها ثم يضع لها إيقاعاً نثرياً خاصاً بها قبل أن يطلقها. ولهذا السبب عمدَ في كتابه الأخير Mein Jahrhundert قَرْني أو مِئويّتي إلى رسم الصور المائة التي تجسّد كلّ واحدة منها حدثاً معيناً رسخ في ذهنية غراس، ليضع لها فيما بعد نصّاً مناسباً. لقد كان همّ المترجمين صالح والمشنوق هو رص العبارات إلى جانب بعضها، بغض النظر عمّا إذا كان هذا الرص صحيحاً أم خاطئاً، مولّداً للصور الناصعة أم معتماً ومغيباً لها.

ثراء اللغة وفقر القاموس

من الطبيعي أن الكاتب المتميز لابد أن يكون له أسلوب متميّز، بصرف النظر عن جودة هذا الأسلوب أو عدم جودته، لكنه يظلّ في كلّ الأحوال يحمل سمات التميّز والتفرّد. والكاتب الحقيقي هو من يجهد نفسه ليختط لنفسه أسلوباً ومنهجاً ومنظوراً مستجداً، يصوغ من خلاله الوقائع وفق رؤيته، حتى لو داخل هذا الأسلوب شيء من الاقتباس والتناص. وضمن هذا الإطار يعتبر غراس من المجددين في أساليب السرد الحديثة في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، على الرغم من اتكائه على بعض مقوّمات السرد وآلياته في عصر الباروك. وتتضح هذه الجدّة والحداثة عبر اختيار غراس لمفرداته وحرصه الشديد على أن تكون غير مبتذلة أو مستهلكة من فرط الاستعمال. وأحياناً يضطر إلى نحت المفردات، مستفيداً من الطبيعة الطيعة للغة الألمانية في توليد المفردات وتركيبها، مما يتعذر وجوده في اللغات الأوربية المعروفة. واجتماع مفردتين أو ثلاث أو أكثر في تركيبة ذات معان متقاربة أو متناقضة هي عملية سهلة للغاية في التوليف اللغوي الألماني. ويمكن من حيث المبدأ التنويع على كلّ مفردة بعد إدخال البوادئ واللواحق عليها بما يسمى بمنهج الصيغ الصرفية Paradigma. ولعلّ غراس بالغ بعض الشيء في توليداته النحتية، فصار ينوّع مثلاً على اللون الأحمر فيقول أحمر-أزرق و أحمر-أشقر و أحمر-بنيّ و أحمر-ذهبيّ و أحمر-أسود وقهوائي-محمرّ إلخ، أو يقول لون الأرض ولون البطاطس ولون العاج ولون اللحم وقديد الخنزير الوردي المطبوخ. ولذا ارتأى المهتمون بأدبه وضع فِهرست من ٣٨٠ صفحةً، يضمّ جميع المفردات المدونة في رواية «الطبل الصفيح»، ليتمكن الباحث أو المترجم من تعيين مواضع ورودها وعدد المرّات التي وردت بها؛ إضافةً إلى وضع تعليق شامل وشروحات للأحداث التاريخية وأسماء المدن والأنهار والأعلام. ويعبّر هذا الاهتمام من ناحية ثانية عن الروح المنهجية التوثيقية التي تتحلى بها المؤسسات الثقافية الألمانية؛ في حين أن الباحث أو المترجم العربي يجهد نفسه ويبدد وقته سدى في البحث عن مفردة مناسبة ليضعها مقابل المفردة المراد ترجمتها. وكلّما استعان بالقاموس خاب أمله، نظراً للعيوب والنواقص الكثيرة التي حفل بها القاموس الألماني-العربي.

لو تناولنا هنا مفردة واحدة مألوفة يمكن أن ترد في أيّ نصّ أدبي مثل Adamsapfel وبحثنا عن مقابل لها لأُصبنا فوراً بالإحباط، لأن هذا القاموس الضخم يوقف المفردة على معنى واحد غامض وهو «تفّاحة آدم». بينما أتى صاحب المورد بثلاث مرادفات لمفردة Adamصs apple ، وهي الحَرقَدة وتفّاحة آدم وعُقدة الحنجرة. وقد تكون الحرقدة مدعاة للإشكال بسبب قدمها، لكننا لا يجوز أن نتخلى عنها لهذا السبب وحده، لاسيما أنها تعطي المعنى المراد بكلّ دقّة. وأشار «لسان العرب» إلى أن الحَرْقَدةُ هي عُقدةُ الحُنجورِ، والجمع الحَراقِدُ. وذكر غراس هذه العبارة مرتين ومرّة ثالثة في صيغة الجمع. فلو أننا ترجمناها في تلك الصيغة لقلنا «تفّاحاتُ آدم» وهو معنى بعيد عمّا نريد، ولو تخيلنا مريضاً يقول له الطبيب «إن تفاحك آدمك ملتهبة» فكم سيكون ذلك مدعاة للعجب، بل للسخرية. بيد أن هذه واحدة من أبسط المشاكل التي نحن بصددها هنا؛ فقد أحصيت ما لا يقل عن مائة مفردة وعبارة وردت في «الطبل الصفيح» ولم يرد ذكرها في القاموس الألماني-العربي أو جاء معناها مشوّهاً أو غير دقيق، مثل Feldzeichen وهي عبارة مركبة وتعني العلامة عموماً أو علم التفريق بين جيشين متحاربين على وجه الخصوص. لكننا لا نجد لها أثراً في القاموس، إلى جانب عبارات مترادفة كثيرة التداول مثل Feuerhaken و Feuerpause التي هي عبارة يومية مهمّة وتعني وقف إطلاق النار و Feuerschein . كما عرّب كلمة Fronleichnamsfest المركبة بـ«عيد (خميس) الجسد» وهو تعريب صحيح، بيد أن هناك مرادفاً لهذه التسمية وهو عيد القربان. ولعلّ واضعي القاموس كانوا يخشون أن تتطابق معانيهم مع معاني قاموس «المورد» المشروحة شرحاً جيّداً والمزوّدة أحياناً برسوم توضيحية، فتوخوا التمايز والاقتضاب. ثم إن القاموس الألماني-العربي خلا من طائفة من المصطلحات الحربية مثل Feldplatz وPanzerabwehr وPanzerfaust، وعرّب كلمة Schiessscharte بكوّة أو «مزغل» وجمعها مَزاغِلُ، إلا أن الباحث أو المترجم لا يستفيد شيئاً من هذا التعريب؛ لأن الكلمة الألمانية المركبة تعني بدقّة الثغرة الصغيرة التي توضع في المتراس لغرض الرماية والحماية معاً.

ويعطي اسماً غامضاً لمفردة دارجة تتعلق بالبيروقراطية وهي كلمة Papierkram المركبة، فجعلها «دشت»، والمعروف أن «دشت» كلمة فارسية الأصل تعني السهل أو الأراضي المنبسطة أو الصحراوية ولا تفي هنا بالغرض الذي هو تراكم الأوراق وكثرة الإجراءات الروتينية. وقد جعلته حمية التمايز يمعن في الاقتضاب فاختصر كلمة Nachttopf إلى مجرد «قَصْرِيَة»، بينما هي في الواقع إناء للتبوّل أو مبولة صغيرة توضع في غرفة النوم. وأعطى معنى واحداً مبتسراً لصفة phlegmatisch فأوقفها على صفة «بلغمي»، وهو المعنى القريب، مع أن هناك معاني أخرى مثل كسل أو ارتخاء أو لامبالاة. ويتكرر الأمر مع عبارة غير متداولة كثيراً وهي Sakristei فيعرّبها بالموهف، وهو تعريب صحيح، لكنه غير مفسّر، في حين يعرّفه صاحب «المورد» بأنه «غرفة المقدّسات وملابس الكهنة في كنيسة». وقد استخدمنا تعبير الموهف في الترجمة بعدما فُسّر في سياق النص ذاته، تماماً مثلما الحال مع مفردة «الرّمث» بعدما تحققنا من صحتها تاريخياً ولغوياً.

ومع ذلك تبقى مهمّة الترجمة، وبالأخص الترجمة الأدبية، من المهمّات الشاقة التي تتطلب الكثير من المهارات اللغوية والفنيّة والأدبية والتأني وتقليب الرأي قبل وضع الصياغة النهائية. لذلك وقعنا نحن أيضاً في جملة من الأخطاء، لا يمكن تبريرها بأن الوقت أدركنا إثر حصول غونتر غراس على جائزة نوبل للأدب وروايته الشهيرة «الطبل الصفيح» لم تترجم بعد إلى العربية؛ لكننا نأمل أن نصوبها في الطبعة القادمة.

الهوامش

١- Volker Neuhaus: Guenter Grass, Stuttgart\Weimer 1992, S.33.

٢- انظر:

Guenter Grass\ Harro Zimmermann, Vom Abenteuer der Aufklaerung, Goettingen 1999, S.9ff.

وصحيفة: DIE ZEIT, 20 Mai 1999.

٣- G. Grass: Aus dem Tagebuch einer Schnecke, Werkausgabe, Band 7, S.131

٤- V. Neuhaus: Schreiben gegen die verstreichende Zeit, Muenchen 1997, S.76-77.

٥- «الحياة» ١٨ أبريل ٢٠٠٠

٦- G. Grass: The Tin Drum, Translated from the German by Ralph Manheim, New York, 1990, p.43

٧- G. Grass: Le Tambour, Traduit de l allemand par Jean Amsler, Editions du Seuil 1997, p.71.

البعد الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية

أحمد يوسف داود*

(التمركز على الذات) هو مرض يصيب الشخصية الانسانية فيجعلها تعتقد أنها محور العالم، لا يقوم وجوده إلا بها وحدها، وما عداها هو إكمال لاطار هذه الفاعلية المحورية التي خصت بها دون سواها، ولذلك فان ما تراه وتعتقد به وتتصرفه هو الصواب، وما خالفه- أو يخالفه- هو غلط ونشوز وانحراف لابد لها من (تقويمه) بمختلف أشكال القسر والقوة إن كانت تملكها. وسلوكها، بناء على هذا هو سلوك عدواني دائما تجاه الآخرين.. والعدوانية هنا- وبالمعنى السيكولوجي- هي فاعلية إلغائية، أي ان الذات المصابة بالتمركز تميل، وبصورة متصاعدة، إلى (إلغاء الآخر) على كافة الصعد وبمختلف الوسائل والسبل. وهي تضطرب وتنهار انكفائيا حين تعجز عن ذلك، أما إذا ما امتلكت أدوات القوة فهي تمعن في استخدامها لتلك الغاية بلاحدود إن تمكنت.. غير أن ذلك يحمل في سياقه عناصر الدمار الداخلي (للذات) أو للشخصية.

* كاتب من سوريا

وإذا كان هذا- وبإيجاز- يعني شخصية الفرد، أوشخصيات الأفراد المصابين (بالتمركز على الذات) ويحدد سلوكياتهم وعلاقاتهم داخل هذه الذات ومع الخارج، ويرسم بالتالي مجموع الأطر المعرفية والثقافية العامة التي يتحركون داخلها مثلما يدفعهم نحو أهداف تعزز فاعلية ذلك التمركز وتسوغه وتنميه.. فانه أيضا ينطبق على جماعات بشرية ومجتمعات غير قليلة خلال مراحل التاريخ الحضاري الانساني. فالسيكولوجيا الجمعية قد لا تكون أكثر من تركيب اجمالي أعلى لسيكولوجيات أفراد الجماعة الواحدة اوالمجتمع الواحد، والعلاقة الجدلية بين سيكولوجيات الأفراد والسيكولوجيا العامة للشخصية الجمعية أوللذات المجتمعية العليا هي علاقة بالغة التعقيد، لكنها حقيقية ومتماثلة إلى حد لا خلاف في رأينا، عليه.

وينبع التمركز على الذات من (عقدة دونية) كامنة ومزمنة، وفي المستوى الجمعي أو المجتمعي يوقظ الاصطدام (بالخارج/ الآخر) فاعلية هذه الدونية في صيغة بحث عما يسميه علم النفس (آلية تعويض) تتمثل في تفوق ادعائي أولاً، تنظر له وتؤسسه مفهومياً فئات من (الانتلجنسيا) وتدعو الى تحقيقه عمليا بامتلاك وسائل القوة من جهة، وبتسفيه (الآخر/ الخارج) وتشويهه تصوريا وتخييليا كيلا يترك استخدام القوة ضده- في حال امتلاكها- صدمة وجدانية من جهة أخرى، ونلاحظ هنا أن استيلاد منظومة قيم لاانسانية هو (لازمة) من لوازم انجاز عملية النفوق، من حيث هو آلية تعويض وهذه المنظومة من القيم اللاانسانية هي ضرورة لا مهرب منها تحت وطأة الدونية الدافعة إلى التمركز المرضي على الذات، سواء تحققت آلية التعويض في الواقع أم ظلت مجرد رغبة واهمة. على أنه في الحال الأولى يتم الاندفاع العدواني المرضي باتجاه (الخارج/ الآخر) لاخضاعه، ثم إلغائه ببراغماتية فظة برهانا على التفوق.. بينما يحدث في الحال الثانية نكوص (طفاليّ) يشتد فيه تمجيد الذات المنغلقة على ذاتها بمبالغة لا نظير لها، وتستعين بأكثر المفهومات البدائية الاسطورية العدوانية إسفافا وابتذالا لتسويغ تلك المبالغة وتغليفها بقشرة الحقيقة القطعية المثبتة لدى الجماعة الآخذة بها.

نظرية المركزية الأوروبية

من المؤسف والمؤلم أن النظام الحضاري الرأسمالي الأمبريالي الراهن والذي بدأت بداياته الأولى قبل نحو خمسة قرون، كان ولا يزال- وسيبقى حتى انهياره النهائي وزواله- محكوما بمرض التمركز على الذات. ذلك أن مجموع الشعوب الأوروبية التي أنتجته- عبر انتاجها للقوى الفاعلة في تكونه وتطويره ودفعه نحو نهايات نموه الأقصى.. تلك النهايات التي يمضي نحوها بخطى حثيثة- إنما بدأت (نهضتها!) بعد سلسلة من (صدامات بعضها) مع الحضارة العربية الاسلامية المزدهرة والمتفوقة عالميا في العصور الوسطى. وهي صدامات أو اصطدامات خلقت (عقدة دونية) ناشطة لدى أوروبا بدءا من القرن السابع الميلادي وحتى القرن الخامس عشر حيث سقطت غرناطة آخر معاقل العرب المسلمين في الاندلس في أوائل العقد الأخير منه، وبين عام فتح الأندلس وعام طرد العرب منها حدثت الاصطدامات أيضا في صقلية وجنوبي ايطاليا.. كما حدثت الاصطدامات الأكثر أهمية في التاريخ العربي الإسلامي / الأوروبي- قبل عصر الاستعمار الحديث، بالطبع!- ونعني بها (الغزو الفرنجي) للمشرق العربي بين القرنين الميلاديين الحادي عشر والثالث عشر، وهو ما سيعرف لاحقا باسم (الحروب الصليبية) التي كانت نهايتها مختلفة جذريا عن نهايات الاصطدامات في الأندلس وصقلية.

على أن عقدة الدونية الأوروبية التي نشطت خلال تلك القرون ترابطت مع القوة الثقافية والمادية المتمظهرة في الرفاه ومتلازماته في الحضارة العربية الاسلامية أكثر من ترابطها مع القوة العسكرية فيها.

وحين سنحت الفرصة لاحقا لشعوب أوروبا في أن تبدأ (نهضتها!) انطلاقا من ايطاليا كان العداء للعرب المسلمين أبرز دافع لتمركز أوروبا على ذاتها، وبالتالي: لبدء واستكمال ما سيعرف باسم (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة)، حيث سيدعي العاملون على انجاز هذه (النظرية)، في صيغتها العليا والنهائية، أن الاوروبيين ينتمون إلى (عرق!) متفرد بالإبداع طبعياً هو (العرق الآري)- وهو اختراع صاف على حد تعبير البروفيسور بييرروسي في كتابه: مدنية ايزيس/ التاريخ الحقيقي للغرب- وذلك في مقابل العرق السامي العاجز عن أي ابداع، والعرب ينتمون

الى هذا العرق!.. ثم سيظهر لاحقا: العرق الأصفر، والعرق الأسود.. بعد اكتشاف أوروبا لقارتي آسيا وافريقيا كاملا، وكلها غير مبدعة مثلها مثل عرقنا السامي. وقد ادعى منظرو (المركزية الأوروبية) ان اوروبا قد استندت في (نهضتها!) إلى معجزتين اثنتين اعتبروا ما تحقق فيهما أصلا لما صار يتحقق في تلك النهضة من علوم ومعارف وفلسفات، مثلما اعتبرا أصحاب المعجزة الأولى (اجداداً عرقيين أوائل) للشعوب الأوروبية. والمعجزة الأولى- كما هو معروف- هي (المعجزة الاغريقية) في العلوم والفلسفة والفنون المختلفة، وتلحق بهذه (المعجزة) عبقرية الرومان العسكرية. أما المعجزة الثانية فهي (معجزة اليهود العبرانيين) فيما سماه أولئك المنظرون (التوحيد) الذي خرجت منه ديانة أوروبا أو (مسيحيتها!).. والعبرانيون الذين أنجزوا تلك (المعجزة!) مصنفون في (عائلة العرق السامي) حسب أولئك المنظرين، لكنهم قدموا (دينهم التوحيدي) الذي تولدت منه (مسيحية أوروبا!) دفعة واحدة ليتسلمها العرق الآري أو (صفوته الأوروبية).. أما بقية الأعراق: السامي، والأصفر، والأسود، ناهيك عن الهنود الحمر وبقية شعوب قارتي أوقيانوسيا وأمريكا، فلم تستفد أوروبا منهم أي شيء في نهضتها، على حد تعبير بارتليمي سانت هيلير- الأستاذ في (الكوليج دي فرانس) ووزير خارجية فرنسا الاستعمارية في فترة ما من مطالع القرن العشرين) حسبما قاله في مقدمته لكتاب أرسطو (الكون والفساد) في جملة أعماله التي صب اهتمامه على ترجمتها الى الفرنسية، إذ استفادة أوروبا كانت من اليونان وحدهم واليونانيون القدامى لم يتلقوا أي تأثير من الشعوب المتحضرة التي عاصرتهم أو سبقتهم!!.. وبناء على كل ما تقدم - وعلى اسباب أخرى لا داعي الآن لذكرها او التفصيل فيها- فان أوروبا الناهضة الى بناء نظامها الرأسمالي فالامبريالي، اعتبرت خلال تطورها وعمليات الاستيطان الكبرى والوحشية في قارتي (العالم الجديد)، اضافة الى عمليات استعمارها لآسيا وأفريقيا، أن كل ما ليس أوروبيا من أشكال الوجود البشري- سواء كانت تلك الأشكال حضارية عريقة أم بدائية- هو شكل وجود (خارج التاريخ) كما يقول توينبي في آخر كتبه (تاريخ البشرية). وبناء على ذلك فان أوروبا المتسلحة بهذه النظرية الغريبة: (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة) قد جعلت لنفسها (رسالة!!) فحواها: ادخال العالم غير الأوروبي في نطاق التاريخ، أي (أوربته).. وبمختلف أشكال القوة المتاحة! وبالطبع، وبالتأكيد، ليس خافيا على أي قارئ للتاريخ الحديث او متصفح له ما الذي استجرته تلك (الرسالة!) على العالم - الأوروبي وغير الأوروبي- من ويلات وكوارث ومآس وفجائع كبرى خصوصا مع التطوير المتنامي لوسائل القوة: العسكرية منها والاقتصادية.. وبالتالي: التطوير المتنامي للبحث العلمي وتطبيقاته التقنية، من غير اغفال لتوظيف ذلك كله توظيفا شموليا قاطعا في خدمة ما وراء تلك (الرسالة!) من تمركز على الذات تمركزا يلغي الخصوصية الانسانية لوجود الآخرين، ويتفاقم الى حد إلغائهم كبشر من أجل نهب ثرواتهم أولا وأخيرا.

وتبرز هنا (منظومة قيم) تسوغ ذلك كله، لكنها في النهاية تعنى باسقاط كل مقدس باستثناء الثروة التي تصير رموزها- المال وتوابعه وتعبيرات ملكيته المختلفة- هي المقدس الوحيد الأعلى حيث (الإنسان) يجب أن يكون (غربيا أولا كي يعترف له مبدئيا بانسانيته، ويجب أن يكون مالكا لقدر من الثروة يعاير حجم تلك (الإنسانية) عليه، وبذلك (تمتلك) الثروة الانسان وتستعبده، وتصوغ باستمرار- ومن جديد- صيغا متواترة الابتذال (لقداستها) في علاقاته بالآخرين وعلاقتهم به، وبذلك يتم أستلابه وتسفيله استلابا وتسفيلاً إلغائيين وقاتلين.

الخلفية التاريخية للنهضة الأوروبية

تمكنت القبائل البربرية القادمة من أواسط آسيا أن تكتسح أوروبا بعد انقسام الامبراطورية الرومانية الى مملكتين: شرقية وعاصمتها القسطنطينية، وغربية وعاصمتها روما. وتم ذلك الاكتساح بعد موجتين كبريين من غزو تلك القبائل لأوروبا واستقرارها فيها خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين، فسقطت الامبراطورية الرومانية الغربية وتم استقرار القبائل الغازية على حساب السكان الأصليين الذين لا تزال بقاياهم تشكل (جيوبا اتنية) تطلب الاعتراف بهوياتها المختلفة في مناطق كثيرة من أرجاء القارة.

ولنا أن نتخيل (منظومات القيم) الخاصة التي كانت تحملها تلك القبائل المتبربرة الغازية والمندفعة من قلب سهوب آسيا الوثنية آنذاك، والفقيرة الطامعة بثروات

الامبراطورية الرومانية الغربية، حيث الجشع الى الثروة وامتلاكها بالقتل والنهب والتدمير هما محور منظومات القيم تلك.

ويذكر توينبي ان المسيحية قد راحت تنتشر في أوربا في القرن الخامس الميلادي، وما بعده. ولنا هنا أن نتخيل أيضا أية (مسيحية!) ستكون تلك المسيحية الغربية التي ستولد من تصارع منظومة قيم المحبة ذات الأصل الحضاري الشرقي- والعربي ان شئنا الدقة!- مع منظومات القيم الوثنية البدائية المتبربرة والراسخة في نفوس وعقول تلك القبائل التي لم يمض على غزوها للقارة واستيطانها فيها سوى عقود قليلة!

لقد أثبت تاريخ أوروبا منذ ذلك الحين إلى الآن أن المسيحية هناك قد طوعت لتصير مجرد (أطر طقوسية) موضوعة في خدمة المفهومات والقيم الوثنية البدائية التي لم تعدل إلا قليلا، بل الى درجة بسيطة جدا تكاد لا تستحق أن تذكر!

والبدائية في منظور علم النفس الحديث- على اختلاف مذاهبه واتجاهاته- هي حال من أحوال (طفولة البشرية). وحين تتغطى بقشرة الحضارة مصادفة، أي من دون تطور داخلي راسخ وأصيل، تتحول الى (طفالة) أي الى نوع من مكونات عصابية قوامها النزوع إلى (التمركز على الذات)، باعتباره أن الطفولة الحقيقية هي نوع من تجسد اللاشعور حيث الطفل يتحرك بدفع الغرائز أساسا، ومن منطلق اعتبار ذاته محور العالم!

غير أن هذا وحده لا يكفي لتفسير (نظرية المركزية الأوروبية)، إذ أن وجود العوامل الخارجية هو شرط لظهور مثل هذا (العصاب الجمعي) الكاسح. ويمكننا هنا أن نذكر بايجاز ثلاثة أسباب تاريخية كبرى:

أولها: التهويد المبكر للمسيحية التي لم تكن- عند البحث التمحيصي الدقيق- إلا إحياء للميراث الحضاري العربي القديم الذي نشأ مع انبثاق الحضارة عموما دون مثال سابق، وباعتبار ذلك الاحياء ردا على النظام العبودي- بالمعنى الدقيق للمصطلح- والذي نشأ في (الدول/ المدن) الاغريقية، وكان نموذجه البدئي المتكامل في (اسبارطة)، ثم تلقفه الرومان فجعلوه نظاما عالميا، في حدود المعنى الجغرافي/ الحضاري للعالمية آنذاك.. أو بالأحرى: إن ذلك الاحياء كان ثورة على نظام الرق!

ثانيها: الاصطدام الأوروبي بالحضارة العربية الاسلامية- من موقع القصور- بدءا بمعركة بواتييه، مرورا بالاندلس وصقلية، كما سبق أن أشرنا، وانتهاء بما سمي (الحروب الصليبية) بين القرنين: الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين.

ثالثها: التفاعلات الداخلية في أوروبا، تأسيسا على السببين السابقين، وتهويد المسيحية رسميا على أيدي مارتن لوثر واتباعه من الجرمانيين والأنكلوساكسون، وما تولد عن ذلك من انشقاق في الكنيسة الغربية، ومن مستجرات أخرى لاحقة.

والبحث في هذه الأسباب الثلاثة بتفصيل يساوي اعادة كتابة لأهم مراحل تاريخ الحضارة البشرية في أهم مراكزها الكبرى القليلة. ولما كان المقام هنا لا يتسع لمثل هذا التفصيل الواسع، فسوف نشير الى كل منها بالقدر المناسب، من خلال حديثنا عن اليهود ثم الصهيونية خلال التاريخ، كيما نرى حدود البعد الصهيوني في نظرية المركزية الأوروبية. فما هو أصل وسياق وجود (الظاهرة اليهودية) التي أنتجت الصهيونية في التاريخ!

أصول الظاهرة اليهودية وسياق تطورها في التاريخ

تشير أقدم الوثائق الى أن وجود (العبيرو/ الهبيرو/ الخبيرو) إنما ظهر في جنوب بلاد الرافدين في ما يسمى مرحلة (أور الثانية) كغرباء يشتغلون في الاغارة والنهب على أطراف المراكز الحضارية هناك ولعلهم (جماعات) من بقايا سكان الجبال الذين دمروا المدن السومرية، وذكرتهم نصوص سومر الشعرية بكثير من النقمة. ثم يظهر (بنويمين) حول ماري في حدود القرن التاسع عشر قبل الميلاد. ويحاربهم ملك ماري (ميزيلم= مسلم) لقيامهم بأعمال العبيرو ذاتها في بلاد سومر قبلا، وينتصر عليهم نهائيا بعد سنتين من حربه عليهم، ويرسل الى سيده حمورابي في بابل يبشره بنصره ذاك. ومن المرجح أن يكون (بنويمين) هؤلاء من بقايا الكاشيين الذين دمروا امبراطورية الأكاديين، وعاثوا فسادا في القسم الشرقي منها قبل ان يهزمهم العموريون العرب القدماء. واصل الكاشيين هو من الجبال الشرقية في شمالي غرب ايران اليوم ووسطها ولعلهم قد قدموا اليها من أواسط آسيا. ومن الطريف أن لقب زعيم (بنويامين) هو الداويدوم حسبما كتبه أندريه بارو عن (ماري) وقارن ما

قرأه من وثائق عنه وعنهم بسيرة داوود التوراة، ثم عاد علماء أوروبا فقرأوا الاسم دمدوم!

وتهرب بقايا بنويامين شمالا وتعقد حلفا قبليا في معبد القمر بحران، ثم يتجه المتحالفون غربا الى عاصمة الحثيين ليشتغلوا كمرتزقة هناك. وفي حدود القرن الخامس يتحالف هؤلاء الذين صاروا يذكرون باسم (عبيرو/ هبيرو) مع أحد الطامعين بالملك في صراعه مع ابن اخيه، لكنهم مع انهزام حليفهم يطاردون ويطردون جنوبا كيما يظهر ذكرهم في رسائل (عبدخبا) الى اخناتون وهو يشكو له ما يفعلونه من نهب وتدمير وافساد بقيادة (عزيرو) وعرفت هذه الرسائل باسم (رسائل تل العمارنة)، ولم يقم اخناتون بأي عمل ضدهم، وظل أمرهم وأمر سواهم من قطاع طرق التجارة الدولية الكبرى آنذاك بين مصر وبلاد الحثيين وما بين النهرين، معلقا حتى عهد تحتموس الثالث الذي نفذ أكثر من ثلاثين حملة لتنظيف طرق التجارة تلك عبر فلسطين ولبنان وأواسط سوريا اليوم.. وأخذ أعدادا من الأسرى الذين عرفوا باسم أسرى الله أو (اسرى ايلو) وجعلهم عبيدا في المحاجر الملكية في غربي مصر وشرقيها. أما اسم الرحّل (رحيلو) الذين دخلوا مصر في وقت ما قبل منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وسموا (الهكسوس) فلا علاقة لهم بهؤلاء.

وفي حدود منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد تتعرض مصر لغزوات شعوب البحر القادمة من أوروبا التي ما كادت آنذاك تعرف الزراعة المستقرة. وقد تمت هذه الغزوات على دفعتين في موجتين كبيرتين: الأولى من جهة ليبيا غربا ومن جهة الشواطئ الشرقية للمتوسط، وصدها الفرعون (مرفتاح) أو (أمون فتاح) غربا وشرقا، وورد ذكر (أسرى إيلو) على مسلتهم الشهيرة بأنه لم يبق لهم زرع أي نسل. ويظهر أنهم قد تمردوا وانضموا الى الغزاة فعاقبهم نهائيا بالتقتيل. أما الموجة الثانية فضمت شعوبا- أو بالأحرى: قبائل ومجموعات- عديدة، وعبرت تركيا اليوم فدمرت نهائيا مملكة الحثيين ثم المدن الكنعانية في سورية الطبيعية *قبل أن تصل الى دلتا النيل* حيث يهزمها رعمسيس الثاني الذي حكم مصر سبعين عاما وترك حوليات مفصلة عن الوقائع في ايامه كما يقول الباحثون المختصون. وقد استعبد بقايا تلك الشعوب ومن التحق بها لسنوات غير قليلة ثم عفا عن كثير منهم وحررهم فخرجوا- ربما في السنة الثلاثين لحكمه- وأقاموا فترة تقدر بنحو أربعين عاما في منطقة المديانيين العرب وجنوبي سيناء. وبعد ذلك- وبعد تراخي حكم رعمسيس وما تلاه من اضطرابات في مصر- عقدوا حلفا قبليا، حسبما يستشف من القرائن، واختاروا لهم (رنا حنا منا) هو (يهوه)- وهو اسم غريب عن لاهوت المنطقة العربية، وتحير الباحثون في أصله!- ويظن انه اسم لرب البراكين أو مبدئها، ثم انطلقوا شمالا نحو فلسطين حيث كان الفراغ الديموغرافي الذي سببته غزوات آبائهم التدميرية يسمح باستيعابهم بعد اشتغالهم- من جديد، خلال الأعوام الأربعين في سيناء- بالاغارة على القوافل التجارية أو العمل كأدلاء لها.. وقد استقروا بين العرب الكنعانيين دون صدامات ذات قيمة رغم ما تذكره التهويلات التوراتية اللاحقة، ثم ذابوا إجمالا بين أولئك السكان الأصليين، بدليل أنهم عبدوا (الإله العلي) إيل وإن عددوه تحت لفظ (ايلوهيم).. (وزنوا وراء البعليم والعشتاروت) حسب نصوص توراتية كثيرة.

والمهم هنا هو غربة اتباع يهوه- ويمكن إرجاع أسماء أكثرية اسباطهم إلى أسماء شعوب البحر- وعدم مقدرتهم على الاندماج التام في الحضارة العربية الكنعانية المتأخرة/ سميت فينيقية خطأ!!/ اضافة الى أن قيمهم المتأصلة والراسخة فيهم هي قيم البرابرة الغزاة الوثنيين، وسيكولوجيتهم الناظمة لسلوكهم العام والمبنية على تلك القيم هي سيكولوجية (قاطع الطريق) القاتل من أجل ثروة منهوبة بالقوة أو بالحيلة والغدر.. وهي قيم تتناقض جذرياً مع القيم العربية الكنعانية والآرامية في فلسطين آنذاك وما حولها، والتي تعبر عن سماتها الانسانية من خلال ارتباطها بالألوهية المطلقة (الإله العلي= إيل) وتجليات قدرتها في مبادي الطبيعة (البعل- عشتار.. وسواهما)، وهو ما لم يفهمه أتباع يهوه إطلاقا. وما صفات يهوه (رب الجنود) وأفعاله في التوراة المتداولة الآن الا دليل على السيكولوجيا اللاانسانية لأتباعه.

والمهم أن عدد أفراد الحلف القبلي الذين توجهوا نحو فلسطين كان ضئيلا جدا، وقد قدره فيليب حتي بنحو من سبعة آلاف نفس. ونظرا لذلك وللظروف المحيطة بهؤلاء الغرباء، فان من لم يذب منهم في محيطه انطوى على ذاته بنوع من التمركز الشديد النابع من عقدة الدونية تجاه ذلك

المحيط ذي التحضر الرفيع، وبضغط شديد من كهنة يهوه (اللاويين).. لكنهم- رغم كل المبالغات التي سيكتبها أحبارهم لاحقا عنهم- لم يكونوا ذوي شأن يذكر. فلا البحث الأثري المديد كشف عن أية مخلفات لهم، ولا وثائق ملوك الأشوريين مثل شلمنصر الثالث وسنحاريب.. أو وثائق الكلدانيين زمن نبوخذ نصر، تذكرهم. وإنما الذكر هو لـ(بيت عمري) ممن تم سبيهم على أيدي هؤلاء القادة العرب القدماء المعروفين.. وذلك كله يدحض (مروياتهم) في التوراة المتداولة.

غير أن هؤلاء الذين قدرتهم التوراة ذاتها بعشرة آلاف نفس في سبي نبوخذ نصر سوف يعلو شأنهم في زمن ملوك الفرس البارتيين، بعد سيطرة دارا (أو داريوس باليونانية) وقمبيز على العراق وسورية ومصر، إذ هم يتسلمون مكتبة برسيوبوليس (والملوك الفاتحون كانوا يجمعون الوثائق الاعتقادية والديمغرافية وغيرها عن الشعوب التي يلحقونها بهم وهم لا يعرفون طبيعتها أو لغاتها، فتتشكل من ذلك مكتبات كبيرة يسلمون أمورها لمن يعرف لغات تلك الشعوب واعتقاداتها وتوزعاتها الديمغرافية).. وحين تتمكن مصر من التحرر لأكثر من نصف قرن من سيطرة البارتيين عليها يرسل أحد ملوكهم في القرن الرابع قبل الميلاد أو قبله بقليل كلا من عزرا الكاتب والكاهن تحميا مع سبعة وثلاثين ألف نفس- حسب سفر عزرا- لاقامة هيكل وثكنة في فلسطين لمواجهة احتمالات استعادة نصر لقوتها، وعودتها الى بلاد الشام.. ومع عزرا تبدأ فعلياً كتابة (التوراة) ولا تنتهي الا في القرن العاشر الميلادي، لكن الأكثر أهمية يكمن في ظهور (التمركز المريض على الذات) عبر ما يلي خلال القرون التي استغرقها هذا التدوين:

١ - ظهور فكرة (شعب الله المختار).

٢ - ظهور فكرة (أرض الميعاد، وعهد الرب لشعبه المختار ذاك بملكيتها).

٣ - تدوين الأفكار والقيم اللاانسانية التلمودية التي تصير الأساس بينما تتراجع التوراة لتذوب في التلمود من الوجهة الفعلية. وجملة الأفكار والقيم اللاانسانية المذكورة تشكل احدى أكبر الغرائب البشرية (ضد الحضارية) في بابها، وهي دليل العمل الاعتقادي والسلوكي لليهود الذين لا يهمهم إلا تمجيد ذاتهم وامتهان حياة بقية البشر الذين هم بالنسبة إليهم كالكلاب والبقر والحمير، وربهم قد اباح لهم أموالهم ودماءهم وأراضيهم وأعراضهم.. إلى آخره. وتصوراتهم عن اقامة امبراطوريتهم التلمودية حيث في النهاية تخضع لهم أمم الأرض جميعا فيعفو حاخاماتهم عمن يريدون، وينتقمون ممن يريدون بينما (الرب يهوه) يطيع كبار الحاخامات أولئك هي أسوأ التصورات وأبشعها في الفكر البشري على امتداد التاريخ كله.

إن ذلك كله يعكس لنا حجم التمركز المرضي القاتل على الذات لدى اليهود بصورة لا لبس فيها. وقد كان من الممكن لهذه الطائفة البدائية الصغيرة أن تختفي من التاريخ لولا مصادفة انقسام امبراطورية الاسكندر المكدوني إلى ثلاثة أقسام: دولة البطالمة في مصر، ودولة السلوقيين في سورية، ودولة ثالثة في المشرق ما لبثت أن تهاوت بسرعة.. ولولا دخول السلوقيين في صراع مع البطالمة أضعفهم الى حد تمكن أحد زعماء تلك الطائفة من القيام بتمرد عليهم وإنشاء (دولة) صغيرة في فلسطين عرفت باسم (دولة المكابيين) التي أجبرت مجموعات قبلية عربية كثيرة من أفخاذ الآراميين على (التهوّد) أي اعتناق اليهودية تحت طائلة (التحريم). وكان من بين تلك المجموعات: (الايتوريون) الآراميون العرب، الذين كانوا يسكنون (جليل الغوييم)، ومنه انحدرت السيدة العذراء ويوسف النجار وهي حامل بالسيد المسيح.. وفي هذا دليل على عروبة الأصل الناسوتي للمسيحية، مثلما تقدم التعاليم المسيحية دليلا قاطعا على أصولها العربية القديمة وتناقضها جذريا مع التعاليم والمفهومات اليهودية التوراتية. ويؤكد توينبي ذلك في كتابه (تاريخ البشرية) حيث يرى أن رموز السيد المسيح جميعا هي رموز (دموزي/ تموز/ البعل)، كما إن الفكرة الأساسية في المسيحية: (فكرة عهد الله للانسان أن يفتديه بالمسيح: كلمته، وبعض روحه) وفيض قدرته الأول- حسب مصطلحات نظرية الفيوض لابن سينا- هي فكرة تتناقض جذريا بسموها الكوني واللاهوتي مع فكرة اليهود عن (عهد يهوه لهم بتمليكهم رقعة جغرافية محددة سموها أرض الميعاد لأنهم اختاروه ربا لهم فصاروا شعبه المختار) وفقا لسفري (الخروج) و(يشوع) فهي فكرة مادية جدا، ومبتذلة وبائسة.

وما يهمنا هنا هو أمران:
الأول: عدم انقراض الطائفة اليهودية الصغيرة، كمحصلة لثورة المكابيين.
الثاني: هو تطويق المسيحية من قبل اليهود باعتبارها ثورة عليهم وعلى عبودية روما معا، ثم اختراقها من قبل (شاول، اوبولس الرسول) اليهودي الذي خرج الى دمشق ليحارب المسيحية، ثم فجأة نجده يتسلم قيادة الدعوة إليها في ليلة واحدة.. وهذا ما دفع الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل على القول: إن المسيحية السائدة هي (مسيحية بولس) لا مسيحية المسيح.
وتاريخ الكنيسة الذي بدأ بالصراع بين آريوس بطريرك الاسكندرية- وكانت الاسكندرية هي المركز المرجعي للمسيحية، لا أنطاكية ولا روما - وبين خصومه من البطاركة الآخرين حول طبيعة السيد المسيح يدل على اخضاع الفكر اللاهوتي (التثليثي/ التوحيدي) العربي القديم للجدل السفسطائي الذي تميزت به الفلسفة الهيلينستية والتي ستكرس المجامع اللاحقة: (نيقية وخلقيدونيا.. خصوصا)، اختراق ذلك الجدل لهذا الفكر اللاهوتي بقوة بالغة- ونرجو ألا يفهم من هذا أننا نريد أية إساءة الى معتقدات أحد-.
وهكذا، ومن غير قصد، حدث أن انتصرت (المعجزة الاغريقية) في الفلسفة- في فترتها المتأخرة والمتأثرة بالحكمة المشرقية- على الفكر اللاهوتي العربي القديم، بقدر ما بدأ التهوّد أو التهويد يخترقه من داخله كي يصفيه إن أمكن، رغم ان التاريخ لم يوصل الأمر إلى مثل هذه التصفية الكاملة المطلوبة.
وبالطبع، لسنا هنا بصدد المحاولات اليهودية الأولى لتصفية المسيحية، وإن كان من الانصاف القول إن الكنائس الشرقية قاطبة ظلت مشبعة بالروحية اللاهوتية العربية القديمة رغم كل شيء، مثلما ظلت- في القضايا الدنيوية- عميقة التمسك بموطنها العربي واصولها العربية رغم امتدادها لتضم إليها مجتمعات وشعوبا من أصول اثنية أخرى.
ومن المفيد لبحثنا هذا أن نذكر تهديم الرومان للهيكل اليهودي الذي عجز عزرا الكاتب عن بنائه بسبب مقاومة جندب العربي وقبيلته لذلك كما تنص أسفار التوراة، وسفر عزرا خصوصاً، ويبدو أن المكابيين هم الذين بنوه. وكان تهديمه سنة ٧٠ ميلادية على يد القائد الروماني تيتوس الذي شرد اليهود فوجدوا أهم مهرب لهم في شبه الجزيرة العربية.
وفي المرحلة الحضارية العربية الاسلامية وجدوا الأمن والاستقرار: من الأندلس إلى أواسط آسيا. ورغم انجاز تلمودهم وآخر صياغة لتوراتهم في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي/ فقد صار أكثرهم من طائفة (القرائين)، ومالوا إلى الأخذ بأفكار المعتزلة، وتأثروا بالمتصوفة فولدت مدرسة (القبالا) عندهم، أي (التفسيرات الأسرارية) للنصوص والمفهومات الأساسية التوراتية. ولعل أهم حدث في تاريخ الظاهرة اليهودية هو (تهوّد الخزر) من قطاع طرق التجارة العالمية بين بيزنطة والبلدان الاسلامية من جهة والهند والصين من جهة أخرى، حيث كانت منطقة انتشارهم تقع في (الممر) الذي بين بحر الخزر وبحر قزوين.
ومن سوء حظ العرب والعالم أن هؤلاء البرابرة المتهودين سيهربون أثناء الزحوف المغولية غربا ويتوزعون في أوروبا أثناء فترة الحروب الصليبية، ولأسباب كثيرة، من أهمها طبائعهم واعتقاداتهم وأساليبهم في العيش والسلوك...، يفرض الأوروبيون عليهم نظام الحجر أو (الفيتو) حتى القرن العشرين، مع استثناءات لاحقة للأثرياء منهم.
وحين يثور مارتن لوثر على الكنيسة في روما، يعمد- عبر إنشاء مذهبه البروتستانتي الجديد- إلى تهويد المسيحية الغربية رسميا، وهي (مسيحية!) بعيدة كل البعد عن عمق الروحية اللاهوتية في الشرق وطقوسية سطحية على أي حال، فيعتبر اليهودية أصلا للمسيحية ويجعل الأناجيل وأعمال الرسل مجرد تتمة وملحقاً بأسفار التوراة أو ما يعرف باسم (العهد القديم) ويجمع ذلك كله في (الكتاب المقدس) المتداول الآن. وحين يندم على ذلك يكتب كتابا يشّهر فيه باليهود وأفكارهم الشريرة وسلوكياتهم القبيحة ويضع له عنوانا مثيرا هو (اليهود وأكاذيبهم)، لكن الوقت يكون قد فات بالنسبة لأتباعه من البروتستانت، ثم الانجليكان الذين أخذوا بالأفكار الدينية لـ(كالفين) في هولندا وانجلترا خصوصا. وقد غالى الانجليكان في تهويد (مسيحيتهم)- المهودة قبلا والسطحية اساسا من وجهة النظر الايمانية- وبلغت المغالاة بفئة البيوريتان

أوالطهرانيين درجة فادحة فاضحة في تهويد تلك المسيحية. وقد طرد هؤلاء من انجلترا في القرن السادس عشر إلى القسم الجنوبي من أرض أمريكا الشمالية، فاستوطنوا أولا في بضع عشرة ولاية على سواحلها الشرقية، هم ومن لحق بهم من المرتزقة المغامرين الباحثين عن الذهب والسجناء المنفيين... وهؤلاء الذين شكلوا (الآباء المؤسسين) للولايات المتحدة لاحقا كانوا يهتمون بترتيل ما يسمى (العهد القديم) أكثر من الأناجيل، واعتبروا انفسهم (شعبا مختارا) وأمريكا هي (أرض ميعادهم) التي لهم الحق في إبادة سكانها الأصليين البرابرة على غرار (الحق الإلهي) لأبطال الأسفار الملحمية التوراتية المتخيلة عن دخول اليهود القدامى الى فلسطين.. وقد آمن هؤلاء المستوطنون بوجوب تحكمهم بالقوة بأمريكا كلها كيما ينطلقوا منها لاخضاع العالم (لإرادة الرب) في اقامته ملكوته على الأرض، بدل (ملكوت السموات) وهم - في الحقيقة ما كانوا- ولا زالوا- يؤمنون بشيء أبعد من تحقيق رغباتهم في الامتلاك، وتحقيق مصالحهم المادية وفق تعاليم مارتن لوثر بهذا الخصوص. والحديث في هذا يطول.

وبالطبع، ما كان للكنيسة الكاثوليكية الغربية أن تنجو من تأثيرات تلك (الاصلاحات) التهويدية الجديدة آنذاك، خاصة وأن بابوات من أمثال رجالات آل بورجيا قد سيطروا عليها ردحا من الزمن غير قصير.

والمهم، أن اليهود الخزر- رغم الحجر عليهم في المعازل أو الغيتوات في أوروبا- قد صار لمعتقداتهم التلمودية الخرافية آثار شديدة القوة والحضور في (مسيحية أوروبا) الهشة، وذلك في الوقت الذي كان فيه بقايا مسلمي الأندلس- التي صارت أسبانيا- يتعرضون لجرائم محاكم التفتيش هم واليهود من غير الخزر ممن عاشوا في فترة الحضارة الاندلسية العربية الاسلامية ونشطوا في كنفها بأمان لقرون عديدة. وهؤلاء الذين نجا قسم منهم من تلك المحاكم مع من نجا من المسلمين من القتل والتعذيب وهاجر معهم الى المغرب العربي سوف يصبحون جزءا من (السفارديم)- أي اليهود الشرقيين- في الكيان الصهيوني الذي سيقيمه (الاشكنازيم)، أي اليهود الخزر الاوروبيين، على أرض فلسطين بدعم لا نظير له من الاستعماري الغربي الأوروبي واستطالاته الاستيطانية (الولايات المتحدة خصوصا).

وهكذا يمكننا أن نغوص قليلا- أو إننا قد غصنا فعلا- في الأعماق السيكولوجية والاعتقادية والقيمية شبه الموحدة بين اليهود الخزر من جهة وبين أوروبا واستطالاتها كلها من جهة أخرى، ونكون قد وضعنا أيدينا على الأسس التي ستجعل من التماهي بين الجهاز المفاهيمي الصهيوني وبين المعطيات الفكرية الأيديولوجية لأوروبا وملحقاتها، فيما هي (تنهض) على قواعد النزوع الاستعماري الرأسمالي فالامبريالي انطلاقا من عصاب (التمركز على الذات) ونفي الآخر، تماهيا يوصل الوضع البشري العام إلى ما وصل اليه الآن.

وقد يقال: إن عامة الأوروبيين يكرهون اليهود كرها قاتلا ولا يطيقونهم، وهذا صحيح الى حد كبير، ولكن داخل أوروبا من جهة.. وفي سياق النفي المتبادل للآخر، والذي يخلقه الوضع العصابي الناجم عن السيكولوجيا العامة لمرض التمركز على الذات. أما حين يتعلق الأمر بشعوب أخرى- وخصوصا العرب وبقية أمم ما يسمى: العالم الاسلامي- وحين تدخل صراعات المصالح مع هذه الشعوب نطاق العواطف الأوروبية فان الامر يتبدل تماما، ويظهر التواطؤ بين الطرفين على أشد ما يكون تماسكا وصميمية وقوة. وشراكة المصالح قادرة على تغيير العواطف جذريا ولو بصورة مؤقتة. فكيف إذا كانت هذه الشراكة- في الوضع الامبريالي الراهن على الأقل- هي شراكة بنيوية قائمة في أساس كينونة النظام الرأسمالي المحددة لطبيعته وحركته وتوجهاته؟

ان إلقاء نظرة سريعة على تاريخ تلك الشراكة البنيوية هو أمر لازم وضروري للمزيد من اغناء بحثنا هذا الذي نعالجه هنا.

في الصهيونية، والرأسمالية الامبريالية الغربية

حين كان تهويد مسيحية أوروبا يجري تحت اسم (الاصلاح الديني) على الصورة الموجزة التي سبق أن قدمناها كانت أوروبا تبدأ (نهضتها) انطلاقا من ايطاليا واسبانيا وانجلترا وهولندا والبرتغال.. ثم لاحقا من فرنسا فألمانيا.. وكانت هذه الدول جميعا ما تزال ترزح تحت وطأة عصر الاقطاع والقنانة، ربما باستثناء انجلترا التي أنجزت صيغة دولتها الموحدة منذ القرن السادس عشر.

وكانت ايطاليا قد شهدت نموا ماليا كبيرا في مدنها

التجارية التي أعادت بصورة ما نظام (دولة المدينة) أو (المدينة الدولة). أما اسبانيا وانجلترا وهولندا والبرتغال، ولاحقا فرنسا، فقد راحت تتوجه الى قارتي العالم الجديد أولا للاستيطان فيه واصطياد كنوز ثرواته التي بدت مذهلة ولا نهائية لا بل خرافية ان جاز التعبير. وأما ألمانيا فستظل وحدها المقصرة اقتصاديا وفكريا عن تلك الدول التي ترافق نشاطها الاقتصادي/ الاستعماري المذكور بنشاط فكري مواز أو حتى سابق عليه وله، خصوصا في ايطاليا ثم فرنسا. ورغم ان النمسا كانت مركز الامبراطورية الجرمانية المقدسة فان ظهور الامبراطورية العثمانية الاسلامية، التي وصلت جيوشها إلى أبواب فيينا، قد حال دون مشاركتها الفعالة في النشاط (النهضوي) الجديد لدول القارة. ومن نافلة القول ان المقاطعات الألمانية المتناحرة آنذاك كانت تابعة لتلك الامبراطورية الجرمانية المقدسة.

وحتى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر ظل الوطن العربي الذي صارت أغلب بقاعه (ولايات عثمانية) في منأى عن الاستعمار الأوروبي باستثناء بقع صغيرة فيه.

والمهم أن ثمة بضعة من الأمور الاساسية التي يجب أن نعرفها عن أوروبا عند بداية نهضتها كيما تتضح لنا أسس ما استهدفناه في هذا البحث وأصوله. وهذه الأمور الأساسية هي:

١ – كان النظام الاقطاعي القناني يضعف أوروبا كلها من الوجهة المالية والاقتصادية إضعافا شديدا حيث ان النبلاء لم يكتفوا باسترقاق اتباعهم ونهبهم وبانهاك أنفسهم في التصارع فيما بينهم، بل أسرفوا في البذخ والانفاق على ملذاتهم إنفاقا يفوق طاقاتهم بكثير، وهذا ما اضطرهم الى الاستدانة بربا فاحش ممن يملكون المال. وكان هؤلاء من اليهود المقيمين في معازلهم، والذي لا يعملون إلا في المهن التي تساعدهم على كسب الذهب وتخزينه. وتشرح مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير هذا الوضع بصورة واضحة وفاضحة.

أما ما ترتب على ذلك فهو نشوء علاقات بنيوية حميمية تراوح بين التوتر في العلاقات الشخصية وبين الدخول اليهودي القوي في صلب التشكيلة الرأسمالية منذ ولادتها: سواء في تمويل (الحملات الملكية الأوروبية) نحو اكتشاف العالم الجديد ونهب ثرواته أم في استثمار الثروات المتوافرة والمنهوبة في النشاط الانتاجي الذي بدأ (بالمانيفاكتورة) وانتهى بالمصانع الضخمة ثم بتكنولوجيا أيامنا هذه.

وجدير بالذكر هنا أن انجلترا– التي كانت نظيفة تماما من اليهود، بتعبير أحد المؤرخين الأوروبيين وبتعبير الانجليز أنفسهم، خلال القرن السادس عشر– هي التي ساهمت في اختراع (الصهيونية) منذ ذلك القرن بغية استجرار المال اليهودي لتمويل مساعيها في استعمار العالم الجديد والهند وغيرها، ولتمويل صراعاتها بخصوص ذلك مع القوى الأوروبية الأخرى الناشطة في هذا المجال، وخصوصا اسبانيا وفرنسا الكاثوليكيتين. وتتبنى الصهيونية زبدة المفهومات التوراتية/ التلمودية اللاانسانية عن العلاقة (بالآخر) وما يجب ان يكون عليه أسلوب التعامل معه.. ولاحقا ستنمو هذه (البذرة) ويُجدد استنباتها بقوة على يدي هرتزل وأتباعه، وترعاها انجلترا بقوة تحت شعار (تأمين وطن قومي لليهود في فلسطين). والأسباب والتفضيلات معروفة.

لكننا هنا– وبالاستناد الى ما سبق ذكره من تهويد مسيحية أوروبا– نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الأسباب الأساسية والعملية في اعتماد (المعجزة العبرانية) في التوحيد كأحد أساسين اثنين في نظرية (المركزية الأوروبية في الثقافة)، خصوصا وان انجلترا الانجليكانية ظلت القوة العالمية الأعظم حتى منتصف القرن العشرين.

٢ – لم تكن الاقطاعيات الاوروبية في بدايات عصر النهضة تملك (لغات) للكتابة بالمعنى الحقيقي للغة. ولذلك كتب بترارك ودانتي وغيرهما من رواد النهضة.. ثم مفكرو عصر الأنوار باللغتين: اللاتينية والاغريقية، رغم غرف الجميع من الرياضيات والفلسفة والعلوم العربية التي سيطرت في العصور الوسطى وقبسها الأوروبيون من الاندلس وصقلية، والشرق ابان الحروب الصليبية.

وهذا الوضع– اضافة الى كره الأوروبيين للعرب والمسلمين، وحقدهم عليهم– كان من أهم الاسباب التي دفعت بالمنظرين لنهضة أوروبا، وبمنشئ فلسفة تلك النهضة وأسسها القيمية، للادعاء بالانتماء عرقيا وثقافيا الى الاغريق والرومان، ونفي أية استفادة لهذين الشعبين من الحضارة العربية القديمة الباذخة في مراكزها ومراحلها المتعددة والمختلفة خصوصا في مصر وبلاد

الشام والعراق بدءا من نهايات الألف الرابع قبل الميلاد!..
وهكذا كانت (المعجزة الاغريقية) في الفلسفة والعلوم اضافة الى (العسكريتارية الرومانية) هي الركن الثاني في (نظرية المركزية الاوروبية)!!

والحقيقة أن هذه الاختيارات لتصنيع أصول تاريخية حضارية وثقافية لما سيكون لاحقا (أوروبا الرأسمالية الاستعمارية) كان اختيارا متفقا تماما مع سيكولوجية القبائل لأوروبا ومع قيمها المتأصلة رغم (تمسيحها) حسبما سبق القول. فاليهودية تقوم على التعاليم التورانية التلمودية اللاإنسانية التي سبق أن ذكرناها بايجاز، والاغريق هم منتجو عصر الرق: في أثينا كما في اسبارطة وبقية (المدن الدول) الإغريقية الأخرى، وسترسخه روما لاحقا كنظام عالمي بمفهوم العلامية آنذاك. وليس خافيا أن قيم الرق هي قيم النهب والابتزاز المادي واللاإنسانية في علاقات التعامل مع (الآخر) الذي لابد من نفيه وإلغائه كيما تحقق (الذات الاسترقاقية) طموحها ورغباتها وتطلعاتها الوجودية الشذوذية.

ويبدو التفاعل بين هذه العناصر المتشابهة غاية في السهولة، كيما تتولد منها التشكيلة التاريخية الجديدة لأوروبا الناهضة!

ومن جديد يجب التأكيد على (عقدة الدونية) تجاه الحضارة العربية: القديمة منها والاسلامية، بالنسبة لليهود كما بالنسبة لأوروبا.. وبالتالي: على (آليات التعويض) التي استدعتها تلك العقدة المرضية الجمعية الحضارية، والتي تتلخص في عبارة (التمركز على الذات) والمتطلبات السلوكية والقيمية لهذا التمركز، حيث نفي (الآخر) وإلغاؤه تخيليا ومفهوميا- وعمليا إن أمكن- هو منبع تلك المتطلبات وما ينبني عليها أو يتولد منها. ولنلاحظ هنا أن العرب هم (الصورة الأولية والمباشرة) لهذا الآخر لدى الطرفين معاً!!

وبالطبع ، ثمة فرق شاسع جدا في المقدرة على ممارسة ذلك النفي والالغاء (للآخر) عمليا بين أوروبا/ القارة بشعوبها العديدة المختلفة وبين الجماعات اليهودية الصغيرة المنحصرة في معازلها أو (غيتواتها). وفي اعتقادنا أن حافز (نفي الآخر)- هكذا- هو ما ولد الحضارة الأوروبية الحديثة، وأعطاها سماتها العامة والخاصة التي تولدت منها قيمها المادية الابتذالية، وممارساتها الاستعمارية الكونية النهابة، باشكالها وصيغها المختلفة.

وعبر ذلك تكاملت (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة)، وتم تشغيلها كغطاء أيديولوجي شمولي لتلك الفاعلية الشمولية وما تضمنته او تتضمنه من تفصيلات.

ولأن الاقتصاد هو جوهر تلك الفاعلية، حيث هو يجرجر وراءه العلوم وتطبيقاتها اضافة الى الفلسفات والقيم المادية القديمة المجددة.. اضافة الى العسكرة ومستلزماتها، ولأن اليهود قد دخلوا بدئيا في عمليات تشغيل عجلة الترسمل الأوروبي في الأطر التي سبقت الاشارة اليها فان (وحدة حقيقية)- مفهومية وعملية- قد نشأت بين الطرفين منذ بدايات نهضة أوروبا، ونمت وتكاملت من داخل حركة التطور الرأسمالي، وأوجدت تعبيرها الأمثل في (الصهينة) أي في اعتناق (الصهيونية). ويخطئ من يعتقد أن الصهيونية هي مجرد حركة يهودية أو تنظيم يهودي متطرف له غاياته الخاصة وحسب.

صحيح، ما سبق أن ذكرناه من أن الصهيونية بدأت كحركة في انجلترا في القرن السادس عشر ثم ظلت تتأرجح وتنوس حتى جددها هرتزل وأرسى أسسها العامة وأهدافها اليهودية الخاصة في القرن التاسع عشر، وأنها تجسد وتتبنى خلاصة التعاليم التوراتية/ التلمودية المريضة واللاإنسانية. لكنها في حقيقتها الكلية الشاملة (جهاز مفاهيمي) عام قوامه تلك التعاليم وتنظيم عالمي سري يضم كبار رأسماليي العالم وأصحاب السلطة والنفوذ فيه. إنها بالتالي مصطلح أيديولوجي/ سياسي/ ثقافي/ قيمي شمولي. أما (جهازه المفاهيمي) فان أصوله التوراتية/ التلمودية هي ذات الأصول التي اشتقت منها وتكاملت فيها (نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة)، وما علينا إلا أن نعيد النظر مليا في ما سبق لنا تقديمه وعرضه في هذا البحث كيما نكتشف مدى صحة ذلك، ومدى صدق القول: إن الصهيونية- بجهازها المفاهيمي العام- هي خلاصة تطور (المركزية الأوروبية) التي تجد الآن نموذجها الأعلى في التمركز الأمريكي المفرط على الذات، وفي أطروحة (العولمة).. في أسوأ مدلولاتها، وأكثرها شرانية، وسعيا لالغاء (الآخر) من خلال تدمير مختلف الحضارات والثقافات الأخرى في العالم.. ولو كان ذلك من خلال تدمير العالم كله. وما يجري اليوم من وقائع تدميرية على مستوى سائر بقاع هذا الكوكب هي أصدق دليل على صحة ذلك..

الهويّات
بين التحبيك السردي
والتشكيل الأيديولوجي

نادر كاظم★

هل الهويات مفهوم حديث؟ وهل لها وجود جوهري مفارق؟ أم إنها موضوع تاريخي يتشكّل في التاريخ ويتطوّر مع تقدمه؟ وإذا ارتضينا الإجابة بالإيجاب عن السؤال الأخير فإننا نسأل: كيف تتشكّل هذه الهويات؟ وما هي الأدوات التي يستعان بها في عملية التشكيل؟ وما هي الاستراتيجيات التي توظّف لإتمام عملية التشكيل هذه؟لا يستطيع أحد أن يدّعي بأن الهويات موضوع مستحدث، وهذا على الرغم من دور حركات الاستعمار وحركات مقاومة الاستعمار في إذكاء هذه الهويات وإبرازها إلى الوعي خصوصاً في البلدان التي خضعت للاستعمار. لكن الهويات ليست مقترنة بوجود الاستعمار أو حركات مقاومة الاستعمار(١)، بل هي قرينة تشكّل الجماعات البشرية أساساً، وما صاحب هذا التشكّل من انبثاق الوعي بخصوصية جماعة وتميّزها عن جماعة أخرى. فتشكّل الهويات الثقافية رهينٌ بظهور وعي لدى جماعة ما بخصوصيتها من جهة وباختلافها من جهة ثانية.

★ باحث من البحرين

فبعض الجماعات تشتق هويتها الخاصة بطريقة إيجابية من وعيها بما يميّزها وما يمثّل الخصوصية لها، في حين أن جماعات أخرى «تشتق الشعور بهويتها بطريقة سلبية»(٢)، أي من خلال وعيها بخصوصياتها التي تتمثّل فيما لا ينتمي إلى الآخرين. وهذا يستلزم القول بأن الهوية ليست حقيقة موضوعية وواقعية وثابتة، بل هي تمتلك واقعية متخيّلة، إن صحّ هذا التركيب، تتحصّل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيث وايتلام «الاختلاق»(٣) Invention، ويسميها مارتن برنال «التلفيق» أو «الفبركة» Fabrication، كتلك العملية التي تمّ من خلالها اختلاق تاريخ قديم لإسرائيل بعد أن تمّ إسكات التاريخ الفلسطيني. أو مثل تلك العملية التي تمّ من خلالها «تلفيق بلاد الإغريق» بقطع جذورها الأفروآسيوية، لتكون أوروبية خالصة(٤). ومن مستلزمات هذه العملية أن يتمّ تغييب هذا الأصل في العملية، وأن تقصى كل فرص الاعتقاد بأن هذه العملية من صنع الإنسان، ومن صنع خيالاته واحتياجاته الموضوعية والمتخيّلة، ومن صنع وعي هذا الإنسان في لحظة تاريخية معينة. فحين تعي جماعة ما خصوصيتها واختلافها عن الجماعات الأخرى، عندئذٍ تبدأ هذه الجماعة في تشكيل إطار ثقافي (كثيراً ما يعزّز بعلامات مادية) يُمَوضِعُها وتتموضع فيه، أي تبدأ في تشكيل هويتها الثقافية. ومن يتأمّل في البواكير الأولى لتشكيل أية هوية سيجد أنها انبنت على هذا الأساس: الوعي بالخصوصية والاختلاف. لكن الخصوصية والاختلاف أمران نسبيان، وتحديد خصوصية ما لا يتم إلا على أساس إقصاء خصوصيات أخرى، والوعي باختلاف ما لا يتحقق إلا على أساس تغييب اختلافات أخرى أيضاً. ومن هنا يمكننا القول بأن تشكيل الهويات عملية اعتباطية من حيث الأصل، لكنها قد تكون مبرّرة من حيث المآل. فأي معنى وأية دلالة لاعتبار جماعة من البشر تعيش بالقرب مني بمثابة «آخرين» لي ولجماعتي التي أنتمي إليها؟ ثم لماذا ينقلب هؤلاء الآخرون إلى مجالـ(نا) ليكونوا جزءاً مـ(نا) في لحظة تاريخية مختلفة؟ إن هذه الممارسة التي تتمثل في «تحديد مجال مألوف في ذهن المرء يسمّى مجالـ«نا»»، ومجال غير مألوف خارج مجالـ«نا» يسمّى مجالـ«هم»»، هي طريقة في اجاد مجالات جغرافية يمكن أن تكون مطلقة الاعتباطية»(٥). وإدوارد سعيد يستخدم مصطلح «اعتباطية مطلقة» لتوصيف هذه الممارسة؛ لأن وجود هذه العملية لا يشترط أن يعترف هؤلاء الآخرون أنفسهم بهذا التمييز، بل يكفي للجماعة أن تقيم هذه الحدود في أذهانها. ومن هذا المنظور نستطيع أن نقول مع ستوارت هول بأن «الهوية الثقافية ليست وجوداً مستقراً على الإطلاق، يبقى غير قابل للتغيّر خارج التاريخ والثقافة (...) الهويات الثقافية موضوع في طور التكوين، لا بصورة ثابتة، بل من خلال خطابات التاريخ والثقافة. الهويات ليست جوهراً essence، بل هي حركة من حركات التموضع positioning، ولهذا فهناك دائماً سياسات للهوية، سياسات للموضع»(٦) الذي تستقر فيه الهوية برهة من الزمن قبل أن تتحوّل إلى موضع آخر.

إن هذا التشخيص لنشوء الهويات قريب من تشخيص ابن خلدون لنشوء «العصبية» ومن ثم لنشوء «الدولة». فالعصبية إنما تكون من «الالتحام بالنسب أو ما في معناه» من الولاء والتحالف والصحبة. وابن خلدون هنا لا يقصد بالنسب رابطة الدم؛ «إذ النسب أمرٌ وهميٌ لا حقيقة له، ونفعه إنما هو في هذه الوُصلة والالتحام»(٧)، وفي ما يسميه ابن خلدون بـ«ثمرة النسب» وفائدته. وبتغيير بسيط بإحلال مصطلح «الهوية» بدل مصطلح «النسب»، يمكننا أن نقرّر، مع ابن خلدون، أن الهوية أمر وهمي ومتخيّل، بمعنى أنه لا يستند بالضرورة على أسس واقعية موضوعية كرابطة الدم والسلالة، بدليل هذا التقلب في الهويات من عصر إلى آخر، «ومازالت الأنساب تسقط من شعب إلى آخر، ويلتحم قوم بآخرين في الجاهلية والإسلام والعرب والعجم»(٨). إن مفهوم «سقوط الأنساب»، إضافة إلى مفهوم «العصبية العامة» التي تقوم على النسب البعيد، و«العصبية الخاصة» التي تقوم على النسب القريب، عند ابن خلدون، هما أقرب رديف لمصطلح «الهويات المتحوّلة»، بمعنى القرابة المتخيّلة والصلة المختلقة التي تتقلّب من سياق إلى آخر، ومن عصر إلى آخر. وهو ما يبدّد مفاهيم «النقاء العرقي» و«الهويات النقية»، بل إن اختلاط الأعراق وتداخل الهويات، أو ما يسميه ابن خلدون «سقوط الأنساب»، هو الظاهرة الطبيعية في

التاريخ الإنساني.(٩)

وعلى هذا، فإن الأساس الذي تقوم عليه القرابة بين جماعة ما إنما هو أساس وهمي متخيّل، وهو ما يجعل هذه القرابات أقرب ما تكون إلى ما تسميه بنديكت أندرسون بـ«الجماعات المتخيّلة» Imagined Community9؛ ذلك أن الأمم، كما يقول هومي بابا، «مثل السرديات، تفقد جذورها في خضم الزمان وأساطيره، ولا تستعيد أفقها إلا من خلال الخيال». و«استعادة الأفق الخيالية» هذه هي في الأساس عملية تأويلية، ذلك أن الهويات في الأغلب تأتينا من الماضي، تتشكّل في لحظة ما ثم تنضج ثم تنتقل إلينا. وهذا الأمر يجعل من تشكّل الهويات ليس مجرد عملية اعتباطية فحسب، وليس مجرد عملية موضعة فحسب، بل هي في الأساس عملية تأويل أو إساءة تأويل للماضي والتاريخ والثقافة. إن الماضي يستمر، كما يقول هول، ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماضٍ حقيقي، بل هي كثيراً ما تحدث من خلال دهاليز الذاكرة والفانتازيا والسرد والأسطورة. إن الماضي ليس بالضرورة ماض متخيّل ولا واقعي، لكنه، كما يقول بول ريكور، موضوع ليس بالإمكان التأكد منه، لأنه باختصار لم يعد موجوداً، ولهذا فإن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة، ومن هنا تفرض القرابة بين التاريخ والسرد التخييلي نفسها، «فإعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك كولنجوود، هو من عمل المخيّلة. والمؤرخ أيضاً، بحكم العلائق المشار إليها آنفاً بين التاريخ والحكي، يشخّص حبكات تسمح لها بالوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط(*)، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردي والتطابق مع الوثائق. وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلا»(١٠). وهذا الذي يشير إليه بول ريكور هو ما يقرّبنا من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. وحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن وايت سنعي كم تخضع الهويات إلى عملية «سَردَنة» أو «تسريد» narrating لمكوناتها وعناصرها كما يقول هومي بابا، هذه العملية يسميها هايدن وايت باستراتيجية «التحبيك» Emplotment، أي الرغبة الدفينة لدى الإنسان في عرض تاريخه وهويته في حبكة سردية متماسكة ونقية بحيث يعطي لوجوده معنى ولتاريخه قيمة. وهو ما يجعل الهويات والأمم عبارة عن إطار متخيّل أو حدود متخيّلة تتشكّل بواسطة أدوات السرد والتخييل؛ ولهذا فهي أقرب ما تكون إلى ما تسميه بنيديكت أندرسون بـ«الجماعات المتخيّلة».(١١)

خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة

يجادل هايدن وايت في مقالة بعنوان «النص التاريخي بوصفه صنعة أدبية»(١٢)، وهي منشورة في كتابه «مدارات الخطاب: مقالات في *النقد الثقافي*» ١٩٧٨، بأن كل الكتابات التاريخية تعتمد، كالسرد، على أمر غير قابل للإنكار وهو «*شكل السرد ذاته*»، فالتاريخ يدرك أو يتشكّل بوصفه قصة تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه القصة، أو هذا الشكل القصصي ليس موجوداً في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يبتكر هذه القصة، عليه أن يسردن تاريخه، عليه أن يضع حدثاً ما بوصفه سبباً وآخر بوصفه أثراً، عليه أن يبرز حدثاً ما، ويغيّب آخر، وهذه العملية هي ما يسميها وايت بـ«التحبيك»، فعلى المؤرخ أن يحبّك تاريخه وهويته. وعلى هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تحبيكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميدية)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية..

ماذا يعني هايدن وايت بهذا التصور؟ ماذا يعني بقوله: إن على المؤرخ، طائعاً أو مكرهاً، أن يكوّن تاريخه وفق حبكة تراجيدية أو كوميدية أو بطولية أو هجائية؟ يعي هايدن وايت أن القول بأن النص التاريخي صنعة أدبية وخيالية وأسطورية سوف يزعج بعض المؤرخين الذين سيذكّروننا بالتعارض القديم بين التاريخ والأدب، من حيث إن التاريخ يتعامل مع الحقائق والوقائع (أو ما كان وما هو كائن بحسب عبارة أرسطو) في حين يتعامل الأدب مع الخيالات (أو ما هو ممكن ومحتمل بحسب عبارة أرسطو). وكما يقول نورثروب فراي فإن «التاريخي يتعارض مع الأسطوري»، غير أن فراي سوف يقرّ، كما يكتب وايت، بأن «خطاطة المؤرخين

حين تبحث عن الشمولية، فإنها تصبح أقرب إلى الأسطوري في الشكل، كما تقترب من الشعري في البنية»(١٣)، حتى إن فراي يتحدث عن أنواع مختلفة من الأساطير التاريخية: الأسطورة الرومانسية التي تتأسس على البحث عن مجتمع «بلا طبقات» أو على الحج إلى «مدينة الله»، والأسطورة الكوميدية للتقدّم من خلال التطور أو الثورة، والأسطورة التراجيدية للسقوط أو الانحدار كعمل اشبنغلر عن «سقوط الغرب»، والأسطورة الساخرة أو الهجائية عن تكرار النكبات والكوارث.

وانطلاقاً من أشكال الأساطير أو الحبكات الكبرى التي يشير إليها فراي، سوف يذهب هايدن وايت إلى القول بأن التواريخ تكتسب جزءاً كبيراً من تأثيرها من خلال نجاح المؤرخين في صنع قصتها في خارج ما يسمى بالتتابع الكورونولوجي. والقصة تنعطف عن هذا التتابع الكورونولوجي من خلال عملية يسميها وايت، كما سبق، بـ«التحبيك»، والتي يعني بها عملية تشفير الحقائق الموضوعة في نسق كورونولوجي بوصفها مكونات ضمن نوع من أنواع معيّنة من بنيات الحبكة، وهو ما يفرض على هذه الحقائق وضعاً غير مستقر، بل متقلب بتقلب نوع الحبكة التي تعرض فيها الأحداث.

يعود أصل الحديث عن الحبكة إلى أرسطو، حيث استخدم مصطلح «الميثوس» Muthos الذي يترجم بـ«الحكاية» أو «الخرافة» أو «الحبكة». وهو يقصد بهذا المصطلح عملية «ترتيب الحوادث»(١٤)، فالحوادث التي تقع في الواقع والأفعال التي يقوم بها البشر لا تنقل كما هي في الحكاية، بل لابد لهذه الأحداث والأفعال أن تدمج ضمن صيغة سردية هي «الحبكة»، وهذه الصيغة هي التي تجعل من الحكاية كاملة وتامة، وذلك بأن يكون لها «بداية ووسط ونهاية». إن الأحداث تصنع في حكاية من خلال عملية الانتقاء والترتيب التي تعلي من شأن حدث، وتهمّش حدثاً آخر. وعلى أساس من هذه العملية يظهر التاريخ بصورة تراجيدية أو بطولية أو كوميدية أو هجائية. وهذا يعني أن ما يعد تراجيدياً في حبكة ما قد ينقلب بطولياً أو كوميدياً في حبكة أخرى. ولنأخذ تاريخ ١٩٤٨، هذا التاريخ يعرض في السردية الإسرائيلية في حبكة بطولية كتاريخ لتأسيس الدولة والانتصار. لكنه في السردية العربية يعرض في حبكة تراجيدية مأساوية كتاريخ لضياع الأرض والهزيمة أو النكبة. وكذا بالنسبة لتاريخ ١٤٩٢ في السردية الأسبانية مقارنة بالسردية العربية (تاريخ الخروج من الأندلس) وسردية سكان أمريكا الأصليين (تاريخ غزو أمريكا). خلاصة الأمر أن الأحداث التاريخية مجردة من أية حبكة ثقافية تكون ذات «قيمة محايدة»(١٥) VALUE-NEUTRAL، الذي يشحنها بقيم متحيِّزة (غير محايدة) هو أن تتشكل ضمن حبكة من الحبكات السردية المعروفة في الثقافة بحيث تكون بطولية أو تراجيدية أو غيرها. أو بتعبير بول ريكور الذي يتقاطع بقوة مع توجه هايدن وايت، فإن المرجعية المشتركة بين التاريخ والسرد تتمثّل في العمق الزمني للتجربة البشرية التي تظل فاقدة للشكل وبكماء وخرساء، وما تحدثه الحبكة هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، و«على تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة»، من خلال السرد التخييلي أو التاريخي؛ ذلك أنه «بين أن نحكي ينحرف تباعد ما، مهما كان ضئيلاً، فالحياة هي معيش، فيما التاريخ هو محكي»(١٦) اكتسب الوضوح من خلال السرد أو الحبكة.

إن الأحداث تصنع في حكاية من خلال عملية الانتقاء والترتيب التي تعلي من شأن حدث، وتهمّش حدثاً آخر

ماذا يعني القول بأن الأحداث التاريخية ذات قيمة محايدة؟ وأنها تكتسب معنى وقيمة من خلال دخولها في نوع من أنواع الحبكات المعروفة في الثقافة؟ الأول يعني أن الأحداث مجرد وقائع لا معنى لها في حد ذاتها، الذي يمنحها المعنى هو أن تتشكَل ضمن حبكة سردية معيّنة، وهذا التشكّل عملية غير محدودة إلا بحدود أشكال الحبكات المعروفة في الثقافة. ما الذي يحدث حين لا تعرف الثقافة إلا أشكالاً محدودة من الحبكات؟ ماذا يحدث في ثقافة لا تعرف إلا شكل التراجيديا والرومانس البطولي؟ الذي سيحدث، بصورة أولية، هو أن الأحداث في هذه الثقافة إما أن تكون مأساوية أو بطولية ولا ثالث لهاتين الحبكتين السرديتين! لقد لاحظ كولنجوود مرة، بحسبما يكتب هايدن وايت، بأن المرء لا يستطيع أن يشرح التراجيديا لشخص لم يعش حالة يمكن أن تسمى «تراجيديا» في

الثقافة. يستطيع أي واحد منا أن يستشعر تراجيديا مسرحية «أوديب» بسهولة لكنه لا يستطيع أن يستشعر تراجيدية ١٩٤٨ (نكبة فلسطين) أو ١٤٩٢ (خروج العرب من الأندلس) أو الثاني من أغسطس ١٩٩٠ (غزو العراق للكويت) بنفس القدر من السهولة. والسبب في ذلك أن معاني الأحداث التاريخية، على خلاف الأدبية، ليست محايثة، فالأحداث التاريخية ليست تراجيدية أو كوميدية أو بطولية من حيث الأصل، بل هي تكون كذلك حين تحبَك على تلك الصورة السردية. فالذي يجعل من حدث ما تراجيديا هو تحبيكه في سردية تراجيدية، وفي المقابل فإن الذي يجعل الأحداث بطولية هو تحبيكها في سردية بطولية. وهذا ما يجعل من التواريخ ليست سرداً لأحداث فقط، بل هي تعبير عن مجموعة من العلاقات المحتملة التي تجعل هذه الأحداث معروضة في شكل من أشكال الحبكات دون غيرها. وهذه العلاقات المحتملة، كما يكتب وايت، ليست موجودة بصورة محايثة في الأحداث، بل هي موجودة فقط في عقل المؤرخ الذي يقوم بتحبيك هذه الأحداث في حبكة سردية دون غيرها، وحتى هذا المؤرخ سيخضع في عملية التحبيك إلى صيغ التخييل المهيمنة في اللغة التي يستخدمها لوصف الأحداث، كما سيخضع لما توفره له الثقافة من أشكال الحبكات المحدودة.

لا يعني كل هذا التقليلَ من شأن التواريخ الثقافية أو الهويات الثقافية لأية مجموعة بشرية، بل قد يكون وجود أية مجمعة مرهون بوجود تاريخها الثقافي الخاص، أي سردها وحبكتها الثقافية الخاصة، وهذا ما يستوحى من عنوان الكتاب الذي حرره هومي بابا عن «الأمة والسرد» Nation and Narration، حيث تكون الأمة ذاتها هي عين السردية التي كوّنتها عن نفسها وعن تاريخها التي تتموضع داخله، بحيث لا يكون لها من معنى إلا من خلال هذا التموضع. لكن الذي ينبغي الالتفات إليه هو مدى الانغلاقية والشوفينية الضيقة التي قد تنتج بسبب هذا الفهم للهويات والتواريخ الثقافية، ومدى الانحسار الذي سوف تمنى به الروح الإنسانية المنجمعية كما يسميها إدوارد سعيد نتيجة لسيادة هذا الفهم التروبولوجي للهويات. إن سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلا على حساب انحسار هوية وسردية وحبكة أخرى. وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا تتم إلا على أساس «صراع الحبكات والسرديات»، وهذا الصراع قد يبلغ درجة عالمية بحيث يتحول إلى «صراعِ حضارات»، وقد يبلغ درجة من المحلية ليكون صراعاً على «حبكة أو سردية» معينة لهوية الأمة أو الثقافة. لنتخيّل حجم الصراع الذي حدث بين التيارات والمذاهب الإسلامية، من أجل ماذا كان يتصارع المسلمون؟ أليس على سيادة سردية معينة لتاريخ الأمة، أو عند الدقة على سيادة حبكة معينة لتاريخ الأمة الثقافي!! ما الذي كان يحرّك الصراع بين السنة والشيعة؟ أليس هو الصراع على سيادة حبكة سردية لتاريخ الأمة؟ أن نعتبر حدث السقيفة كارثة أو بطولة لا يعتمد على جوهر الحدث ذاته، فالحدث في حد ذاته ذو قيمة محايدة، إنما يكتسب معناه من خلال دخوله في حبكة تراجيدية لدى الشيعة أو بطولية لدى السنة. وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى كل مواطن الصراع على مستوى العقيدة أو القومية أو حتى الصراعات المحلية بين أبناء الشعب الواحد أو بين السلطة السياسية والشعب، حيث الكل يناضل من أجل سيادة «تحبيكه الثقافي» للأحداث والموضوعات والشخصيات. بالطبع لا ينفي هذا التصور إمكانيات الصراع من أجل المصالح الحيوية السياسية أو الاقتصادية، لكن ما ينبغي الالتفات إليه هو إلى أي مدى يدخل الصراع على المصالح الحيوية كجزء من عملية تحبيك ثقافي تمارسه جماعة على أخرى؟

تعبّر عملية «التحبيك الثقافي» عن صراع اجتماعي أو ثقافي أو أيديولوجي، وذلك من حيث هي تعبير عن الهيمنة التي تمارسها جماعة على أخرى. ولكن من الذي يمارس التحبيك حقاً؟ قد يفهم من الطرح السابق أن الذي يمارس التحبيك، تحديداً، هو المؤرخ الذي يكتب نصاً تاريخياً يشكّل فيه هويته وهوية جماعته. ويبدو أن الذي جلب هذا الوهم هو اعتمادنا على نظرية هايدن وايت عن تحبيك التاريخ. في حين أن هذا المؤرخ لا يعدو كونه عنصراً ضمن جهاز عابر له، بل إنه يتشكّل ضمنه ويصاغ بأدواته. ما هو هذا الجهاز الذي يمارس عملية التحبيك الثقافي للهوية والتاريخ؟ ما هو هذا الجهاز الذي يحدد عملية التحبيك ويتحكم في ممارساتها؟ إنه،

باختصار، مجموعة من الأنظمة والأنساق والأدوات والوسائل والقوى التي تكوّن ما يسميه المفكر الفرنسي الماركسي لوي ألتوسير (١٩١٨ - ١٩٩٠) بـ«أجهزة الدولة الأيديولوجية» Ideological State Apparatuses (ISAs). وهي قريبة مما كان ميشيل فوكو يسميه بـ«أنظمة أو مؤسسات الانضباط» و«سلطات أو قواعد الضبط» التي تشمل السجن والعيادة والمؤسسات البيروقراطية التي تمارس أدوار الضبط والمراقبة والمعاقبة على البشر، وعلى المجموعات «المنحرفة» والهامشية على وجه الخصوص.

يميّز ألتوسير بين نوعين من أجهزة الدولة: أجهزة الدولة القمعية Repressive State Apparatuses (RSAs)، وأجهزة الدولة الأيديولوجية (ISAs). أما الأجهزة القمعية فهي عتاد الدولة في ممارسة التحكم والهيمنة على الأفراد بواسطة العنف والقمع والقوة المكشوفة naked power، من خلال أجهزة الشرطة والجيش وقوانين العقوبات والجزاء، وذلك في مقابل عتاد قمعي ولكن من نوع آخر، وهو الأيديولوجيا أو اللاوعي الاجتماعي (وسوف نعود إلى تعريف ألتوسير للأيديولوجيا) الذي يعاد إنتاجه في مؤسسات المجتمع المختلفة مثل الأسرة والمدرسة والكنيسة (والمسجد) واتحادات العمال والأحزاب السياسية وأجهزة وسائل الإعلام وغيرها. إن الفرق بين الجهازين القمعي والأيديولوجي هو أن الأول يعيد إنتاج السلطة بواسطة العنف المادي والقمع المكشوف، في حين أن الجهاز الآخر يؤدي الدور ذاته ولكن بأدوات «ناعمة»، ويقمع مخفّف أو مقنّع. إن الجهازين عبارة عن عتاد الدولة ووسيلتها في ممارسة الهيمنة والتحكم في الأفراد، وفي إعادة إنتاج الهيمنة والسلطة وضمان استمراريتهما.

تقوم أجهزة الدولة الأيديولوجية بوظيفتين أساسيتين: الأولى هي إضفاء المشروعية على ممارسة السلطة والجماعة المهيمنة، والأخرى هي «تشكيل هويات» الأفراد وصياغة الوعي الجماعي والذوق العام، أو ما يسميها بول ريكور بوظيفة «إدماج» الأفراد في أيديولوجيا الجماعة. وهذه الوظيفة الأخيرة هي أخطرها، وهي التي شغلت تفكير ألتوسير في مقالته المؤثرة عن «الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية» ١٩٩٦، وهي التي تعنينا في موضوعنا عن التحبيك الثقافي وتشكيل السرديات والهويات الثقافية، وهي التي يعتبرها ريكور أكثر جوهرية من وظيفة إضفاء المشروعية السابقة. ويوضح ريكور هذه الوظيفة من خلال الطقوس الاحتفالية التخليدية التي تحيّن بواسطتها جماعة ما الأحداث المعتبرة في نظرها والمؤسسة لهويتها مثل يوم الاستقلال ويوم الثورة. إن وظيفة الأيديولوجيا في هذه اللحظة هي «نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهوية نفسها»(١٧)، ولهذا على كل فرد أن يتماهى مع هذه الذاكرة الجماعية والمؤسسة للهوية، في حين أن هذه الأحداث ليست سوى ذكرى لدائرة محدودة من «الآباء المؤسسين» الذين قاموا بالثورة أو حققوا الاستقلال. ومن هنا فإن على الأيديولوجيا أن تضطلع بدور إدماج الفرد ضمن هذه «الذاكرة الجماعية»، من خلال إقناعه بأن لهذه الأحداث قيمة كبيرة هي تأسيس «هويتنا»، ولهذا يجب أن تكون هذه الأحداث التأسيسية هي موضوع الاعتقاد للجماعة برمتها.

يتأسس تصور ألتوسير عن «أجهزة الدولة الأيديولوجية» على التراث الماركسي، الذي يعتبر من أكثر التراثات النظرية اهتماماً بنمط العلاقة بين الوجود المادي والوجود الذهني، أو الواقع الاجتماعي والأشكال الثقافية، أو الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، أو البنية التحتية والبنية الفوقية أو غيرها من الثنائيات التي فُرّعت في سياق تتطور وتنوّع النظرية الماركسية. لقد أصبح من المسلمات أن الماركسية التقليدية (ويسميها البعض الماركسية الفجة Vulgar Marxism) قد آمنت بنمط وحيد في تحليل العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وهي أن الأولى هي الأساس وهي التي تحدّد البنية الفوقية. وقد عبّر ماركس عن هذه العلاقة في مقولته الشهيرة: «ليس وعي البشر هو الذي يحدّد وجودهم، بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم». وإذا كانت هذه المقولة في وقتها مقولة ثورية بالنظر إلى أنها تتعارض مع تراث الفلسفة الهيجلية الذي يقوم على أن العالم محكوم بالفكر والروح، وأن مسيرة التاريخ هي تكشّف جدلي متصاعد لقوانين العقل

الكلي. إذا كان ذلك كذلك فإن هذه المقولة قد باتت فجّة على تلك الصورة التي لا ترى غير نمط آلي وأحادي لعلاقة الوجود الاجتماعي بالوعي الاجتماعي.

يرفض ألتوسير تعريف الأيديولوجيا لدى ماركس، كما يرفض القول بتبعية الأيديولوجيا المطلقة إلى البنية التحتية، وبناءً على هذا يرفض أيضاً نمط العلاقة الأحادية بين العوامل المختلفة لصالح نمط متعدد من العلائق المحتملة يسميه ألتوسير بـ«التحديد المتضافر» overdetermination. وهو ما سمح له بإعادة النظر في مفهوم الأيديولوجيا، وفي تأثيرها على الأفراد وفي تشكيل ذواتهم وهوياتهم ووعيهم. فبعد أن كانت الأيديولوجيا عبارة عن «وعي زائف» و«أشباح تتشكّل في رؤوس البشر» و«أحلام خيالية»، أصبح «للأيديولوجيا وجود مادي»(١٨)، بل يصرّ ألتوسير على أننا بحاجة إلى الاعتراف بمادية الأيديولوجيا إذا ما أردنا التقدم في تحليل طبيعة هذه الأيديولوجيا. إن الوجود المادي للأيديولوجيا يظهر في الممارسات المادية التي تتحدد بـ«أجهزة الدولة الأيديولوجية». ليس للأيديولوجيا وجود مادي كمادية الحجر أو الحديد، بل ماديتها تظهر، بصورة جلية، في تأثيرها على الأفراد، وفي تشكيل وعيهم وهوياتهم الثقافية (أو الأيديولوجية بعبارة ألتوسير). فحين يؤمن المرء بفكرة ما، فإنه سوف يتصرّف بما تمليه عليه هذه الفكرة. والأديان مثال على ذلك، فالمؤمن الذي يؤمن بالله وباليوم الآخر سوف يتصرّف بما يمليه عليه إيمانه وسوف يقوم بسلوكيات مادية كالصلاة والصيام والحج والزكاة وإزالة الأذى عن الطريق...، وكذلك سوف يذعن من يكفر بالله وباليوم الآخر إلى ما اقتنع به من أفكار، وسيقوم بناء على هذا الاقتناع بسلوكيات مادية تعبر عن استجابته لهذه الأفكار. لقد قال باسكال مرة: «اسجد، وحرّك شفتيك في الصلاة، وستكون مؤمناً»، أما ألتوسير فإنه يقلب هذه العلاقة رأساً على عقب، لتكون بالصورة التالية: «كن مؤمناً، لتسجد وتحرّك شفتيك في الصلاة»(١٩).

الخلاصة أن الأفكار، الاعتقادات (الأيديولوجيا) تكون مخفية ومخبوءة، لكنها تؤثّر بصورة مادية جلية في الأفراد والجماعات من خلال الممارسات المادية التي تحددها وبأشكال طقوسية معينة «أجهزة الدولة الأيديولوجية». وهذه العملية تفترض، بحسب ألتوسير، فرضيتين(٢٠): الأولى أن ليس هناك ممارسة إلا بالأيديولوجيا ومن خلالها، والثانية أنه ليس هناك أيديولوجيا إلا بالذات The subject ومن أجلها. والذات في مفهوم ألتوسير هي الفرد وقد تأدلج، أي قد تم تشكيله أيديولوجياً، أو تجنيده في أيديولوجيا معينة. وينبغي الالتفات هنا إلى ألتوسير لا يستخدم مصطلح «أيديولوجيا» بالمعنى الضيق للكلمة التي يحصرها في جملة من الأفكار التقدمية أو الطليعية أو المحافظة والتي لا تتجسّد إلا في إطار سياسي أو حزبي. بل الأيديولوجيا، في تعريف ألتوسير، هي أقرب إلى مفهوم الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي(٢١)، حيث الإنسان يوجد على سجيته وطبيعته ومن ثم يتم تحويله إلى كائن ثقافي من خلال جملة من الأعراف والممارسات والاستراتيجيات. وبناءً على هذا التصور يقول ألتوسير: «إن الإنسان حيوان أيديولوجي بالطبع»(٢٢).an is an ideological animal by nature وهو ما يعني أننا كائنات أيديولوجية بالضرورة، ونتحرّك ضمن طقوس وممارسات مادية تحددها وتتحكم فيها وتعيد إنتاجها دائماً «أجهزة الدولة الأيديولوجية»، أي أدوات المجتمع ومؤسساته المادية التي تجنّد الأفراد في ثقافة ما أو أيديولوجيا ما. وتتم عملية التجنيد هذه بواسطة آلية يسميها ألتوسير «الاستجواب» Interpellation أو النداء والاستدعاء Hailing، فبواسطة هذه الآلية يتم تجنيد الفرد وتحويله من كائن «لا- أيديولوجي»، أي فرد موجود على سجيته وطبيعته، إلى كائن أيديولوجي يستشعر أن ثمة أيديولوجيا (أو نسقاً ثقافياً) يناديه ويستدعيه، ويتيقّن أنه هو المقصود بهذا النداء والاستدعاء.

الأيديولوجيا، في تعريف ألتوسير، هي أقرب إلى مفهوم الثقافة بالمعنى الأنتروبولوجي

يفترض هذا التصور الذي يقدّمه ألتوسير أن ثمة وجودين للإنسان، وجوداً يكون فيه الإنسان فرداً (indiv iidual (لا- أيديولوجيا»، ووجوداً يكون فيه الإنسان ذاتاً تتشكّل داخل أيديولوجيا معينة. غير أن التأمل في عملية التشكيل الأيديولوجي للأفراد سيبدّد هذا الافتراض،

فالأيديولوجيا تستدعي الأفراد لا بوصفهم أفراداً، بل بوصفهم ذواتاً مقصودين بهذا الاستدعاء. وهو ما حمل ألتوسير على القول بأن الأفراد هم بالضرورة ذوات مقصودين بأيديولوجيا تربض هناك قبل أن يوجدوا في هذه الدنيا. إن الفرد يولد في مجتمع له مؤسساته وممارساته وطقوسه القائمة قبل وجود الفرد، أي له أيديولوجيته التي تحيط بالفرد قبل ولادته وبعدها. قبل أن يولد المرء تكون احتمالات التشكيل الأيديولوجي كبيرة وواسعة، فقد يولد المرء في مجتمع أبوي أو أمومي أو أخوي، مسلم أو مسيحي أو يهودي أو مجوسي أو هندوسي أو بوذي أو ملحد، متعلم أو جاهل، زراعي أو صناعي، متقدم أو متخلف، مديني أو قروي، مستعمَر أو مستعمِر...، لكن ما إن يولد المرء فإن كل الاحتمالات تنتهي لصالح احتمال واحد لا غير، حيث يولد المرء فيدمغ باسم ثقافي يحدد هويته الثقافية (أحمد أو بطرس أو بنيامين...)، كما يحدد هويته الجنوسية (جون أو ماري، إبراهيم أو سارة...)، وتشتغل عليه فور ولادته آليات التشكيل الأيديولوجي(٢٣) ideological configuration التي تبدأ بالأسرة والمجتمع والمدرسة والمعاهد والجامعات ووسائل الإعلام الجماهيرية ومؤسسات الثقافة. وإذا كان ألتوسير اهتم بالأسرة وأجهزة التربية في الكشف عن عملية التشكيل الأيديولوجي للأفراد، فإن مدرسة فرانكفورت، أدورنو وهوركهايمر وماركوزه بصورة خاصة، قد اهتمت بالتأثير القوي لوسائل الإعلام الجماهيرية في تشكيل الوعي الجماعي أو «صناعة الثقافة» culture industry، وهو المصطلح الذي صاغه أدورنو وهوركهايمر بغية الإشارة إلى عمليات وسائل الإعلام الجماهيرية وأثرها في تشكيل الهويات والوعي الجماعي. وهو ذات التوجه الذي سلكه ستوارت هول في تأكيده على أهمية وسائل الإعلام في تشكيل الثقافات والوعي الجماعي. وهو كذلك التصور الذي تبناه «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» CCCS بجامعة برمنجهام الذي كان ستوارت هول مديراً له في يوم من الأيام. بل ثمة اهتمام لا يسائل أجهزة التربية والإعلام فحسب، بل يسائل الأجهزة الطبية أيضاً، فالأجهزة الطبية تشكّل الهوية وتصوغ الوعي والرؤية بطريقة مختلفة. إن تصور «الجسد» الذي يتبناه الطب المعاصر هو تصور غربي/علماني/رأسمالي في أساسه، إن الطبيب يشخّص ويعالج جسد فرد لا أكثر، وهو ما حمل دافيد لوبروتون في كتابه عن «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة» على القول بأن: «مفاهيمنا الحالية عن الجسد ترتبط بصعود الفردية كبينة اجتماعية، وبانبثاق فكر عقلاني ووضعي وعلماني حول الطبيعة، وبتراجع تدريجي في التقاليد الشعبية المحلية»(٢٤). إن هذا التصور للجسد هو المعتمد في أجهزة الطب الحديث، وهو الذي يحمل الناس على الاعتقاد بأنهم ليسوا أكثر من جسد مادي متفرّد ومعزول عن الآخرين وعن الكون وحتى عن نفسه.

إن خطورة أجهزة التشكيل الأيديولوجي هذه تظهر في أنها وسيلة من وسائل الهيمنة

إن خطورة أجهزة التشكيل الأيديولوجي هذه تظهر في أنها وسيلة من وسائل الهيمنة، هيمنة تصور أو ثقافة أو هوية أو طبقة على أخرى، وهذا يعني أن التعددية الكامنة في بني البشر وفي مصطلح «الجماهير» سوف تختزل وتصاغ بصورة أحادية ومعيارية تتناسب مع معايير الثقافة المهيمنة وقيمها. إن مصطلح «الجماهير» يعني، في أقل تقدير، أننا لسنا مجتمعاً أحادياً ومتجانساً ومتناغماً بصورة مطلقة، فهناك عدة تصنيفات غير متجانسة لا على مستوى العمر، ولا الطبقة، ولا الجنس، ولا العرق، ولا الدين...، لكن الذي يحدث أن «أجهزة الدولة الأيديولوجية» – أجهزة التربية والإعلام والثقافة والطب تحديداً – تجهد من أجل تشكيل هذا الكم المتغاير من «الجماهير» في هوية واحدة ومتجانسة، حيث يدخل هذا الكم المتغاير في جهاز تربوي/تعليمي واحد (روضة، مدرسة، معهد، جامعة)، ويخضع لتأثير وسائل إعلام واحدة، ويتعرّض لفهم مخصوص عن نفسه وجسده، مما يعني أن الناتج لهذه العملية هو بالضرورة هوية أحادية متجانسة، تتمثّل أذواقاً ووعياً وتصوراً ورؤية واحدة. وفي مقابل هذا الاختزال لكل الاختلافات الثقافية، قد تقوم «أجهزة الدولة الأيديولوجية» بالإقرار بالاختلافات الثقافية، ولكن الإقرار الذي يتضمن الإعلاء من شأن هوية معينة وإقصاء بقية الهويات، لا لشيء إلا أنها تختلف عن تلك الهوية في العرق أو الدين أو الجنس، وهو ما يقود إلى

«العنصرية» ومفاهيم النقاء العنصري، والرقي العنصري، في مقابل التلوث والدونية اللذين يلازمان أحد الأعراق البشرية. والخلاصة أن كلتا الممارستين (اختزال الاختلافات الثقافية أو الإقرار بها) ستقود إلى النتيجة ذاتها، فاختزال الاختلافات الثقافية يتضمن المحافظة على هوية موحّدة ومتسقة، والتحيّز للاختلافات الثقافية سيقود إلى المحافظة على هوية واحدة وإبادة كل الهويات الأخرى.

وبناءً على هذا، فإن النقد حين يتوجه، لا ينبغي أن يتوجّه إلى الأفراد: لأنهم نتاج هويات شكّلتهم، ولا إلى الهويات؛ لأنها نتاج عملية تحبيك مورست عليها، ولا إلى عمليات التحبيك هذه، لأنها خاضعة للأنظمة المؤسساتية التي يسميها ألتوسير «أجهزة الدولة الأيديولوجية». فهذه الأجهزة والمؤسسات هي ما ينبغي أن يتوجه النقد إليها. فالنقد يجب أن يسائل هذه المؤسسات والأجهزة تحديداً. وهذا ما يجري في حقل النظرية النقدية اليوم. فإذا كان السؤال الذي يعني الناقد الأدبي هو سؤال القيمة الجمالية للأدب والفن، فإن السؤال الذي ينتظر الإجابة هو: ما مصدر أدبية الأدب وجمالية النص الجمالي؟ لقد آمن النقاد لمدة طويلة بالإجابة التي قدّمتها الشعرية البنيوية عن هذا السؤال، أي أن ما يجعل نصاً ما نصاً أدبياً وجمالياً هو شيء يسمى «الأدبية» أو «الشعرية»، وهي مجموعة سمات وقيم محايثة للأدب والنص، أي موجودة داخله ونابعة من جوانيته. لقد كان بيير ماشيري مثلاً، وهو أحد النقاد الذين تأثروا بألتوسير، يؤمن كغيره من النقاد بالقيمة المتميزة (والتي قد تعزّز بأشياء خارجية) والمكانة المتفردة للأدب والفن، غير أنه قد تبنى لاحقاً، بحسب ما ينقل رامان سلدن، «اتجاهاً يرتكز بصورة متزايدة على علم الاجتماع، وأخذ يبدي مزيداً من الاهتمام بالنظام التعليمي بوصفه المصدر الرئيسي للقيمة الأدبية»(٢٥). وهذا اتجاه أخذ يتصاعد فيما أسماه فنسنت ليتش بـ«النقد المؤسساتي» الذي يعنى بالكشف عن «دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية، وتصبح تبعاً لذلك قيماً معتمدة، يقاس عليها وتحتذى في الحكم وفي التذوق»(٢٦).

الهوامش

١ – هذا إذا استثنينا مفهوم «الهوية الوطنية» أو ما يسميه فردريك جيمسون بـ«الأمثولة الوطنية» national allegory، فهذه الهوية نتاج هذه الحقبة ونتاج حقبة التحررات الوطنية في العالم المستعمَر.

٢ – إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، تر: كمال أبو ديب، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط:٢، ١٩٤٨)، ص٨٤.

٣ – Edward Said, Invention; Memory and Place, Critical Inquiry, vol.26, No.2, 2000.

-كيث وايتلام، اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني، تر: سحر الهنيدي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ع:٢٤٩، ١٩٩٩)

٤ – انظر: مارتن برنال، أثينة السوداء: الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية، ج:١: تلفيق بلاد الإغريق، تر: مجموعة من الباحثين، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ط:١، ١٩٩٧)، ص٧٧، ومواضع أخرى كثيرة.

٥ – إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص٨٤.

٦ – – الفقرة مقتبسة من دراسة:

Aidan Arrowsmith, Inside-Outside: literature, Cultural Identity and Irish Migration to England, in: Ashok Bery & Patricia Murray, Comparing Post colonial Literatures, New York: Palgrave, 2000, p.59

٧ - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، بيروت: دار القلم، ١٩٨٩، ص١٢٩.

٨ – المرجع السابق، ص١٣٠.

٩ – see: Jean Franco, The Nation as Imagined Community, in: H. Aram Veeser (ed), The New Historicism, New York/London: Routledge, 1989. P.204

(*) من الواضح أن في عبارة الترجمة خللاً يشوّش المقصود من العبارة، والصواب: «حبكات تسمح له بها الوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط».

١٠ –بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط:١، ٢٠٠١، ص١٣.

١١ – see: Jean Franco, The Nation as Imagined Community, in: H. Aram Veeser (ed), The New Historicism, New York/London: Routledge, 1989. P.204.

١٢– Hayden White, The Historical Text As Literary Artifact, in: Hazard Adams & Leroy Searle, Critical Theory Since 1965, University Presses Of Florida, 1992, P.395.

١٣ - المرجع السابق، ص٣٩٦.

١٤ – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ص٢٣. وفي الترجمة الإنجليزية تترجم عبارة «ترتيب الحوادث» أو «الميثوس» بـ«بنية الحبكة» structure of the plot . انظر:

Aristotle, Poetics, translated by S.H.Butcher, P.9, in:http://www.screentalk.org.

١٥ - هايدن وايت، المرجع السابق، ص٣٩٧

١٦ – بول ريكور، المرجع السابق، ص١٠.

١٧ – المرجع السابق، ص٣٠٤.

١٨ – Louis Althusser, Ideology and Ideological State Apparatuses. In: Critical theory, Op. Cit, p. 242.

١٩ - المرجع السابق، ص٢٤٣.

٢٠ – انظر: المرجع السابق، ص٢٤٤.

٢١ – ومن هنا يتحدث ألتوسير عن الأيديولوجيا بوصفها لاواعياً اجتماعياً، وهو المفهوم الذي طوّره فردريك جيمسون حين تحدث عن «اللاوعي السياسي».

٢٢ – المرجع السابق، ص٢٤٤.

٢٣ – انظر: المرجع السابق، ص٢٤٦.

٢٤ – دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: ١، ١٩٩٣، ص٦.

٢٥ – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر، ط:١، ١٩٩١، ص٧٥.

٢٦ – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:١، ٢٠٠٠، ص٣٤.

لويس عوض
وثقافة الصدام
بلوتولاند:
الثورة الشعرية الرابعة

عبدالعزيز موافي*

ازدحم التاريخ العربي بالعديد من مشعلي الحرائق الفكرية والثقافية، خلال مراحله المختلفة بدءا من المعتزلة، مرورا بالجاحظ وأبي العلاء المعري وابن الراوندي ومحمد بن زكريا الرازي، وصولا الى طه حسين ونصر حامد ابوزيد. إن لويس عوض ينتمي الى هؤلاء الثوار ويلتقي معهم في انهم جميعا من مؤسسي ما يمكن أن نسميه بـ«بثقافة الصدام» مع المجتمع. الا انه كان امتدادا طبيعيا لفكر طه حسين، وكانت اوجه التشابه بينهما كثيرة. فالى جانب انه تتلمذ عليه، فقد كان مشاركا في ندوته الاسبوعية بشكل دائم. كما كان – شأن أستاذه– مزيجا من ثقافة الشرق التي تفاعلت مع ثقافة الغرب، من خلال بعثته الى انجلترا من عام ١٩٣٧ الى عام ١٩٤٠. وشأن أستاذه أيضا الذي كان يدعوه بـ«الأب الروحي»، فانه لم يكن بعيدا عن مذهب الشك الديكارتي، في تناوله للثوابت والمقدسات.

* كاتب من مصر

وقد أفاد لويس عوض أيضا من المناخ العام، الذي عكسته الحقبة الليبرالية في النصف الاول من القرن العشرين، والذي انعكس على الثقافة والفكر، اكثر مما اصطبغت به السياسة. لذلك فانه صار نتاجا لذلك المناخ الفكري الحر الذي افرز اسماعيل مظهر، وسلامة موسى، واسماعيل أدهم، وحسين فوزي، وغيرهم كثير، وشأن أدباء عصره الكبار، فقد تميز لويس عوض بأنه «شمولي» الثقافة، على مستوى التحصيل وعلى مستوى الابداع. فالى جانب كتابته الثرة في مجالات الفكر المختلفة: الأدب الانجليزي، الأدب العربي، الأدب المقارن، تاريخ الادب، الترجمة، المسرح، السياسة، التاريخ، فقه اللغة، فانه كان شموليا أيضا على مستوى الابداع، حيث كتب الرواية، والسيرة الذاتية، وأنشد الشعر. إن روايته (العنقاء: أو تاريخ حسن مفتاح)، التي كتبها في الفترة من ١٩٤٦: الى ١٩٤٧، ونشرت متأخرة جدا في عام ١٩٦٦، تعد عملا روائيا فذا، حيث تجاوزت- فنيا- عصر كتابتها، رغم ان لويس عوض لم يكن روائيا محترفا، بل اننا نعد تلك الرواية احدى الروايات العشر الاهم في القرن العشرين.

على أن عمله الاكثر أهمية في مسيرته الابداعية والفكرية، كان ديوان «بلوتولاند: وقصائد أخرى من شعر الخاصة». لقد نشر هذا الديوان في طبعته الاولى عام ١٩٤٧، بينما كتب قصائده التجريبية في الفترة من ١٩٣٨ الى ١٩٤٠. وبذلك، فان هذا الديوان المناوئ كان توطئة لظهور حركة الشعر الحر وشعر العامية المصرية، وله فضل الريادة في مختلف التجارب التي تناولها، فلقد تأثرت به الحركة الشعرية الجديدة في اعتماد التفعيلة كأساس ايقاعي للقصيدة، واستبدال البيت الشعري بالسطر الشعري، كما تحققت فيه الوحدة العضوية للقصيدة، التي كانت هدفا اساسيا للحركة الرومانسية السابقة عليه. وعن تأثيره في الاجيال التالية، يقول لويس عوض (أنا شخصيا لا اعرف الى أي مدى استفاد غيري من تجربتي، وان كنت أحس بأن صلاح عبدالصبور قد قارف الشعر القصصي في «شنق زهران»، متأثرا بقالب «البالاد» الذي جربته في «بلوتولاند». كما ان صلاح جاهين قد نقل عني قالب «السونيتة»، التي كان يفضل أن يسميها «سوناتا»)(١)

ويضيف لويس عوض أيضا في موضع آخر، عن تأثر الشعراء اللاحقين به: (لقد انتفع السياب - الى حد ما- من اشارات الديوان، ورموزه البابلية والآشورية) (٢). لذلك فان الخلاف على من اسبق في الريادة: نازك الملائكة ام بدر شاكر السياب؟ هو خلاف في غير موضعه، فمن السهل اثبات ان نموذج قصيدة التفعيلة قد كتبها لويس عوض بعشر سنوات، ونشره قبل أي منهما بعامين على الاقل.

على انه من الضروري الاشارة الى ان اهمية ذلك الديوان لا تعود الى شعريته العالية، لأننا نرى أن معظم شعره أقرب الى النظم، وتغلب الصنعة الشعرية به على الفطرة الشعرية. لكننا - في المقابل - نشير الى ان اهمية هذا الديوان تاريخية، حيث تحتفظ للويس عوض بحقه في الريادة الحقيقية في مجالين أساسيين: قصيدة التفعيلة، وقصيدة العامية، الى جانب تكريسه لنموذج قصيدة النثر. لقد كان ديوان «بلوتولاند» يحتمل اخطاء التجربة الاولى وعظمتها في نفس الوقت، كما انه كان يمثل تجاوزا للسائد، واستشرافا لذاكرة اخرى. لذلك فاننا نؤكد على انه لم يكن نزوة عقلية او فنية، بقدر ما كان تعبيرا عن تجسيد لظرف موضوعي عام، ولواقع في حالة سيولة وصدام بين مكوناته. فالنص الجديد عند لويس عوض، يرتبط - بالضرورة - بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي انتجه، أي انه يبتدئ عادة بالواقع، كما انه ينتهي دائما اليه. وفي هذا الصدد، يشير لويس عوض الى ان: (حركات الكشف الكبرى في التاريخ، ليست مجرد افراد مغامرين، وانما هي تعبير عن قلق جغرافي وانساني، يصيب بعض المجتمعات في ازمنة التحولات الكبرى)(٣).

ولقد وضع لويس عوض تجاربه ومغامراته الشعرية في هذا الديوان، بين قوسين: مقدمة الطبعة الاولى التي تعبر عن فورة واندفاع الشباب، وخاتمة الطبعة الثانية التي تشير الى النضج والخبرة في النظر الى الامور. وتأمل المقدمة في سياقها التاريخي، يضعنا امام بيان او «مانيفستو» شعري مذهل، يتجاوز ثقافة السائد، ويبشر بميلاد ذاكرة شعرية جديدة، من خلال تبني مقولة بول فيرلين: «امسك رقبة البلاغة واكسرها». ويمكن لنا ان نعد هذا البيان / المانيفستو هو الاهم

والاخطر، خلال حركة الشعر الحديث، بل والمعاصر أيضا. حقا كانت هناك بيانات اخرى في كتاب «الديوان»، او في كتاب «الغربال»، لكنها لم تستند الى تجارب حقيقية تدعمها، حيث ان شعر العقاد – مثلا – كان امتدادا لنفس النموذج الكلاسيكي الذي ثار ضده، كما ان شعر المهجر انفصل بشكل كامل عن الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي افرزه، فصار ميتافيزيقيا. ومن خلال هذا البيان الصدامي، قام لويس عوض باشعال الحرائق في البلاغة الكلاسيكية التي طالب فيرلين بكسر رقبتها. بالإضافة الى انه رفض الذاتية الرومانسية، التي تؤدي الى انعزال الشاعر عن واقعه، حيث تتأسس القصيدة على النزعات والمشاعر الفردية، ضاربة عرض الحائط بقضايا ومشكلات الواقع الذي انفصلت عنه، وهو في ذلك يقول: (كانت الرومانسية العربية، باستثناءات قليلة، مدرسة انسحاب وهروب الى الوجدان الفردي، مدرسة تهويمات في عالم الاحلام الذاتية، او تحليقات وراء الغمام. وكانت سنوات الحرب العالمية الثانية والتحولات الفكرية الكبرى، امتحانا قاسيا لها، فأظهرت انفصالها التام عن واقع الحياة).(٤)

على أن معركته الكبرى، كانت مع اللغة العربية، حيث بدت له وكأنها لغة مقدسة/ فوق مجتمعية. وشأن يوسف الخال فيما بعد، فان لويس عوض قد «اصطدم بحائط اللغة»، ليس من خلال العجز عن استخدامها، ولكن من خلال التعامل بها باعتبارها كائنا حيا يتطور، وبالتالي تنتفي عنها فكرة «القدم»، التي تضفي عليها سمتها المقدس. لذلك، فقد كان التجاوء الى العامية المصرية نوعا من «الرفض»، اكثر منه نوعا من «الانسحاب». لكنه – في معركته مع اللغة – انهزم مرتين: الاولى حين عجز عن الاستمرار في الكتابة بالعامية، والثانية حين هوجم بضراوة في اوائل الثمانينيات، بعد اصدار كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية»، والذي تمت مصادرته بعد ذلك.

حيثيات الهجوم عليه

يرى لويس عوض أن الهجوم عليه بعد اصدار ديوان «بلوتولاند»، كان نتيجة لكون هذا الديوان مربكا: ففيه قضايا ملتهبة، ولكنها لا تناقش علنا، تحسبا لعدم إغضاب آلهة الثقافة الرسمية، والاتجاهات السلفية المحافظة. وهو يشير الى ان أول هجوم عليه كان في اواسط الستينيات، أولا بقلم محمد جلال كشك في كتابه «الغزو الفكري»، ثم في مقالات محمود شاكر في مجلة «الرسالة»، والتي جمعت بعد ذلك في مجلدين بعنوان «أباطيل وأسمار». وهو يقرر ان الصورة التي رسمت له انه «صبي المبشرين»، الذي دربه الاستعمار لافساد العروبة وتشويه الاسلام، وتخريب التراث القومي. ويشير لويس عوض الى ان حيثيات الحكم عليه بشكل عام كانت مستندة الى:

١ – ديوان «بلوتولاند» الذي عاد فيه الى تحرير العروض من قماط الخليل بن احمد.

٢ – تجربته بالعامية في «مذكرات طالب بعثة».

٣ – دراسته عن قيام أركان الدولة الحديثة في مصر.

٤ – دراسته عن المعري في كتاب «على هامش الغفران»، وعن ابن خلدون في كتاب «الاشتراكية والأدب».(٥)

وقبل الانتقال من هذه النقطة واستكمالا لفكرة اهمية ديوان «بلوتولاند»، رغم انه كان من اهم حيثيات الهجوم على لويس عوض، تجب الاشارة الى التعليق المدون على الغلاف الخلفي للطبعة الثانية، والذي نتفق معه تماما، حيث يضع هذا الديوان في موضعه الصحيح ضمن تاريخ الأدب: (بعد قرون من الشعر الركيك، القائم على المحسنات اللفظية، مما نجد مقتطفات منه في «عجائب الآثار» للجبرتي، كانت ثورة الشعر العربي الاولى في العصر الحديث: ثورة الكلاسيكية الجديدة، والتي قام بها البارودي واسماعيل صبري، وبلغ بها شوقي حد الكمال حتى نحو عام ١٩٣٠.

وكان الايذان بذبول الكلاسيكية الجديدة، اندلاع الثورة الثانية في الشعر العربي الحديث: «ثورة مدرسة الديوان»، التي قادها العقاد والمازني في العشرينيات، ولكن هذه الثورة لم تسفر عن اقتلاع شامل للقديم الذابل، وغرس كامل للجديد الناضر، لانها كانت ٠ في واقع الامر– مجرد جناح يساري للكلاسيكية الجديدة. كذلك كانت الثورة الثانية في الشعر العربي الحديث: ثورة مدرسة المهجر ومدرسة أبوللو. وقد كانت أكثر

اجتراء من خلال احيائها بعض القوالب الاندلسية، ولكنها أيضا كانت ثورة من داخل الاطار التقليدي، فأجهضت بقيام الحرب العالمية الثانية، وكانت مشكلتها الكبرى قيامها على الوجدان الفردي، والذي عزلها عن حركة المجتمع وغايات الانسانية في عصر الجماهير.

وأخيرا كانت الثورة الرابعة في الشعر العربي الحديث، التي واكبت الانفجارات التحررية والاشتراكية منذ عام ١٩٥٢، وتمثلت في شعر البياتي والسياب وعبدالصبور وحجازي وأدونيس، وقضيتها الآن امام محكمة التاريخ.

ولكن بدايات هذه الثورة في العروض وفي الرؤية، كانت في ديوان «بلوتولاند»، الذي يعد المستند الاول في قضية الشعر الحديث).(٦)

«بلوتولاند» وصراع المجايلة

في مقدمة الطبعة الاولى، يعلن لويس عوض بثقة مفرطة: (لقد مات الشعر «العربي»، مات عام ١٩٣٢، مات بموت احمد شوقي، مات ميتة الى الابد، مات، فمن كان يشك في موته، فليقرأ جبران ومدرسته وناجي ومدرسته، اما شعائر الدفن، فقد قام بها ابوالقاسم الشابي وايليا ابوماضي وطه المهندس ومحمود حسن اسماعيل وعبدالرحمن الخميسي وعلي باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب).(٧)

كانت هذه الفقرة من المقدمة التي تعبر عن جموح الشباب، أما الشيخ الناضج، فقد رأى فيما بعد في خاتمة الطبعة الثانية، ان ازمة الشعر العربي التقليدي (لم تبدأ بموت شوقي وحافظ، ولكن بدأت لعجز مدرسة أبوللو ومدرسة المهاجر، أي عجز المدرسة الرومانسية العربية عن التعبير عن أي مضمون اجتماعي او انساني بالمعنى العام، في زمن يقظة الجماهير، وازدياد اندفاعها للمشاركة في تقرير المصير الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والحضاري والتهاب الوجدان العام بقضايا الحرب والسلام والتقدم والحرية والاخاء والمساواة).(٨)

لقد جاءت الفقرتان السابقتان كتعبير عن صراع الاجيال، والذي يرى في كل جيل انه اكثر وعيا من سابقه، واكثر منه قدرة على التغيير. فكل جيل يفترض انه يمتلك نوعا من «الحساسية»، تميزه عن اسلافه، بحدتها ورهافتها في آن واحد. وطبقا لذلك، فان لويس عوض يقارن بين جيله والجيل السابق عليه: جيل احمد شوقي، ليصل في النهاية الى ان يقول: (اني اعلم علما أكيدا بان جيلنا يحس الشعر اكثر مما احسه شوقي. فجيلنا معذب، وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش في الارض الخراب التي انجلت عنها الحربان، ورقص حول شجرة الصبار. وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ فاليري، و ت.س.إليوت، ولا يقرأ البحتري وابا تمام.. واذا كان جيلنا يحس الشعر اكثر من جيل شوقي، فتقصيره في قول الشعر لا يدل على موت الشعر العربي، وانكسار عموده على اقل تقدير).(٩)

وبتحليل الفقرة السابقة سوف نلحظ ان صراع الاجيال في الشعر، بهذه الحدة هو ظاهرة حديثة. فقديما كان لابد للشاعر الجديد ان يتتلمذ على شاعر أقدم، ولا يقول الشعر إلا اذا اذن له، كما في حالة ابي نواس وخلف الاحمر مثلا. واذا كان هناك صراع اجيال في السابق، فانما كان صراعا على المكانة أو الطبقة الشعرية، وليس صراعا حول «الرؤية» أو «الحساسية». وقد تفاقمت تلك الظاهرة مؤخرا، حتى اصبحت كل حقبة (١٠ سنوات) تشير الى جيل، يدخل في صراع مع الجيل السابق عليه، ويستعد – في نفس الوقت – للدفاع عن منجزاته امام الجيل الذي سيبزغ بعد بضع سنوات، وهذه التغيرات الكيفية والمتسارعة في حركة الشعر، في حاجة الى اعادة نظر وتمحيص.

وفي حالة لويس عوض، كان الصراع بين اتجاهين اساسيين يمثلهما كل من جيل شوقي وجيل لويس، فيما يشبه حالة من «الجبرية التاريخية». فالاتجاهات السلفية تنظر دائما بتقديس الى الماضي من خلال نظرية «العصور الكلاسيكية الثلاثة»، حيث ينحدر ماضي الاجداد الذهبي، باتجاه ماضي الآباء الفضي، الى ان يصل الى حاضر الاحفاد الحديدي. وتصبح نقطة الاكتمال، طبقا لتلك النظرية، في الخلف منا دائما. وكأن المشروع الانساني قد تحقق في الماضي، مرة واحدة والى الابد، وهنا تصبح نصوص هذا الماضي

«مغلقة»، لانها تتسم بالاكتمال، داخل الرؤية الدائرية للزمن.

وفي المقابل، فان نظرة اخرى معكوسة، متأثرة بفكرة «الزمن الخطي» في التراث الغربي، والتي ترى الانسانية تتحرك في اتجاه خطي للأمام، مع حركة الزمن، حيث نقطة الاكتمال كامنة في المستقبل، بينما الماضي دائما يعتريه نقص ما. باعتبار ان النظر الى الماضي وكأنه الاكثر اكتمالا، أشبه بتعبير سارتر الذي يقرر فيه ان مثل هذا العمل هو نوع من (حراسة المقابر)(١٠)، وكأننا «نعير أجسادنا للموتى» أو كأننا «نعقد صلة مع العالم الآخر. فمثل هذه النظرة، والكلام لسارتر أيضا، تجعلنا «نخضع لنوع من الاستحواذ، الذي يمارسه علينا شخص ميت حول أشياء ميتة».

على اننا نرى ان ثورية لويس عوض (الشاب)، واندفاعته المتحمسة في قضية «المجايلة»، انما تعبر عن وجهة نظر ذاتية، تفتقر الى الموضوعية. فكيف يحكم على ان جيله اكثر احساسا بالشعر من جيل شوقي؟ ومن قال ان جيل شوقي الذي عانى بدايات الاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢، وكذا هزيمة الثورة العرابية ونفي زعمائها الى «سرنديب»، لم يكن معذبا ولا ثائرا؟ وعبدالله النديم أبرز مثال على هذا الجيل. وإذا كان لويس عوض لم يولد بباب أحد. فلنتذكر حافظ ابراهيم واحمد نسيم واحمد محرم ومحمود غنيم ومحمد عبدالمطلب، الذين كانوا جميعا من عامة الشعب، مع التجاوز عن نموذج عبدالحميد الديب المفرط في بؤسه وعدميته.

وعلى العكس مما يدعي لويس عوض (الشاب)، فان جيله – وهو واحد منه– قد استوعب التراث جيدا، وقرأ البحتري والمتنبي وأبا تمام وامرؤ القيس، اضافة الى قراءة اليوت وفاليري وبودلير ومالارميه، والادلة اكثر من أن تحصى. لكنها– على ما نتصور – فورة الشباب، التي تستلزم ان تكون نقطة البدء – دائما هي: «قتل الأب»، الذي يرمز اليه – هنا – الماضي.

واذا كنا قد توقفنا عن فكرة الصراع بين الأجيال، فلم يكن هدفنا التقييم، بل الرصد. فالصراع مع الماضي، داخل ديوان «بلوتولاند»، كان سمة اساسية له، في وقت كان فيه هذا الماضي آمنا، وفي سلام مع نفسه ومع الآخرين. وبصرف النظر عن موقف لويس عوض من الماضي، وما اذا كان مخطئا أم مصيبا في آرائه تجاهه، فان ما يعنينا حقا هو شغفه الدائم بفكرة «الصدام»، باعتبارها تمثل موقفا مبدئيا له تجاه كل الظواهر الساكنة والمستقرة. وقد تجلى ذلك بشكل اكثر وضوحا في عملين اساسيين، الاول شعري هو ديوان «بلوتولاند»، والثاني لغوي هو «مقدمة في فقه اللغة العربية». لقد هوجم الكتابان وقت صدورهما بنفس الضراوة، ولكن بأسلوبين مختلفين: فالديوان هوجم بالرفض الصامت والتجاهل التام، والكتاب هوجم بالعديد من المقالات العصبية واللاعقلانية، لينتهي بالمصادرة بقرار سياسي. وكلا الاسلوبين نوع من القتل الاحترافي.

ملامح الثورة الشعرية الرابعة

نحن نتصور ان ديوان «بلوتولاند» كان هو اللبنة الاولى في عملية تحديث الشعر، وان العديد من الشعراء المصريين والعرب قد تأثروا به، وان كان أحدهم لم يشر الى ذلك. لكن هذا التوافق الغريب بين نشر الديوان ١٩٤٧. وظهور أول انتاج لنازك والسياب بعد الديوان بسنتين، انما يعني أن هناك تأثرا مباشرا به، أدى الى ميلاد قصيدة التفعيلة.

ان لويس عوض في خاتمة الطبعة الثانية للديوان، يشير الى تلك النقطة التي تمثل حلقة مفقودة في تاريخ تلك القصيدة، كما عرضنا من قبل فيما يختص بصلاح عبدالصبور والسياب وصلاح جاهين. لكننا نعتقد ان الامر يتجاوز هؤلاء الشعراء الثلاثة، حيث كانت حركة وفود الادباء من العراق وسوريا ولبنان الى مصر مستمرة في تلك الفترة. ومن الطبيعي أن كتابا صادما بلوتلاند، لابد وان يكون قد أثار فضول الأدباء والشعراء الوافدين، وانهم اطلعوا عليه وتأثروا به، وبذلك، فانه قد فجر الثورة الرابعة في تاريخ الشعر العربي الحديث.

لقد استغرق الامر سنين حتى يؤتي ثماره، وهذا ما دعى لويس عوض ان يقرر ان تأثير «بلوتولاند (كان اشبه بالمياه الجوفية، تنحر وتزلزل دون أن ترى).(١١) وهذه الاشارة صادقة تماما، لان الديوان على مستوى «الرؤية» او على مستوى «الانجاز» قد اثر بعمق في وعي

- أولا وعي- القصيدة العربية، التي كانت تبحث عن موطئ قدم لها على أرضية الواقع المتحرك. لقد انتهبت ذلك الواقع العديد من الظواهر المباغتة، مثل: نشوب حربين عالميتين بما لهما من انعكاسات على الدول الواقعة تحت الاحتلال، وبزوغ الاتجاه الماركسي على الساحة الثقافية العربية، وفقدان نماذج الكلاسيكية والرومانسية لمصداقيتها تجاه الواقع، حيث كانت الاولى مجرد استدعاء للماضي، بينما كانت الثانية انفصالا للوعي الانساني عن واقعه.

وقد كان تأثير الديوان قويا داخل حركة الأدب في مصر، من خلال ردود الافعال اتفاقا او اختلافا معه. لكن ردود الافعال هذه اتخذت شكل الحوار الصامت، ومن هنا كان توصيف لويس عوض للديوان بانه أشبه «بالمياه الجوفية» هو الأدق. على ان قوة هذا التأثير، الذي أدى الى نوع من «النحر» في الذاكرة الشعرية السائدة، تمثلت في مجموعة من العناصر التي شكلت مشهد الثورة الشعرية الرابعة. ورغم مساحة الديوان المحدودة، إلا أنه أثار العديد من القضايا الهامة، مثل: لفت الانتباه الى الادب الشعبي ممثلا في شعر العامية، والدعوة الى قصيدة الثقافة الكونية، وضرورة اكتشاف بحور شعرية جديدة تتفق وروح العصر، والمطالبة بتناول الشعر القصصي الذي يشتمل على الحدث والحبكة والحركة السريعة. واخيرا، التبشير بميلاد قصيدة التفعيلة، بالإضافة الى تكوين نموذج الشعر المنثور الذي لم يكن قد أفرز سوى نماذج ساذجة حتى ذلك الوقت.

شعر العامية

يرى لويس عوض ان الشعر العربي قد عاش في مصر غريبا، ودليله على ذلك ان ما بين القرن السابع والقرن العشرين، لم تنجب مصر شاعرا واحدا على مدى اثني عشر قرنا. وهو يرى انه ضمن «فوضى القيم» ان يتكلف مؤرخ ما مهمة الناقد، ليقوم بحشد البهاء زهير والقاضي الفاضل وابن نباته وابن مطروح واشتباههم في مدرسة واحدة، يطلق عليها «المدرسة المصرية». ولويس عوض يسخر من تلك المهمة، قائلا: (كأنما ينبغي ان تكون لمصر مدرسة في الشعر العربي). وهو يرى ان الشعراء السابقين، ما هم الا ناظمون وليست لهم قيمة أدبية، وان قيمتهم لا تعدو ان تكون «قيمة تاريخية». وبذلك، فان المبالغة في تقديرهم هي اخلال بمقاييس الحكم.

ويصل لويس عوض الى ان تعبيرا عاميا، مثل:

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

يعدل عنده كل ما قدمه «المستعربون» من قريض، بين الفتح العربي عام ٦٤٠هـ، ومحمود سامي البارودي. فالمصريون - على حد زعمه- لم يتمثلوا اللغة العربية القرشية، كما يتمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم، قد تكون ذات أصول قرشية، لكنها تختلف عن العربية القحة على مستوى النحو والصرف وصيغ الألفاظ... الخ.

ونظرا لأن لويس عوض كان يرى أن الطابع العام لديوان «بلوتولاند» هو (التجربة)، لذلك فانه يقرر انه كان (مجموعة من التجارب لا من القصائد)(١٢) وبهذا المفهوم، نجد انه قد اجرى سبع تجارب شعرية جديدة، كانت التجربة رقم (١) منها تتصل بشعر العامية المصرية، التي اطلق عليها اسم «اللغة المصرية» باعتبار ان لها نحوها وصرفها الخاص، كما ان مفرداتها تختلف نسبيا عن معجمية الألفاظ الفصيحة. على انه تجدر الاشارة الى ان لويس عوض رأى ان اللغة العامية المصرية، تتسم بالازدواجية، فهناك عامية الصفوة، كما في ديوان «رباعيات» و«عجبي» لصلاح جاهين، بينما لغته في «الليلة الكبيرة» يصفها لويس عوض بأنها «العامية الشعبية»، حيث انها لغة التداول في الشارع المصري. وهذا الامر ينطبق بالطبع على بيرم التونسي، وهو اكثر وضوحا عن سيد درويش: ففي «التحفجية» يبرز المستوى الشعبي للغة العامية، بينما في «ضيعت مستقبل حياتي» تتجلى العامية التي تقترب من الفصحى.

وقد انتبه لويس عوض الى ثراء العامية، كما يحكي هو نفسه، انه في عام ١٩٣٧ بدأ في تعلم مبادئ الايطالية، حين استرعى انتباهه ان البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها «المنحطة الايطالية، اقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة، ولهجتها المنحطة في

العامية المصرية، من حيث الموفولوجيا والفونطيقا والنحو والصرف، فضلا عن المفردات. لذلك، فانه حاول ان يقوم بتجربة دانتي، بالانتقال من المقدس الى التداولي، ومن هنا، بدأ في كتابة مجموعة من اشعار العامية المصرية، جاء كل منها تحت عنوان «سونيتة»، حيث يبلغ عددها ثماني قصائد داخل الديوان، اضافة الى خمس قصائد قصيرة اقرب الى المقاطع المنفردة.

وبملاحظة تلك التجارب العامية، نجد ان اللغة عند لويس عوض اتبعت عنده التقسيم الثاني الذي اشار اليه من قبل. لقد كان منحازا الى عامية الصفوة، حتى ان بعض الابيات الشعرية عنده من الممكن أن تقرأ بالفصحى الى جانب إمكانية قراءتها بالعامية، دون أدنى تعديل. ففي السونيتة رقم (٧) يقول:

لا مرمر الرومان ولا المعاقل

ولا المصاطب في حمى منفيس

ولا الهياكل قدها الاوائل

ولا المسلة من عهود رمسيس

وللوهلة الاولى، نجد أن الفيصل بين استخدام اللغتين انما يكمن في العروض وحده. فاذا قرأناها بالفصحى يختل الوزن العروضي، بينما يستقيم الوزن عند قراءتها بالعامية. ولويس عوض يشير الى تلك النقطة في خاتمة الطبعة الثانية، فيقول: (لقد كنت في سونيتات بلوتولاند العامية، لا ابحث عن لغة الشعب، بمعنى لغة «البسطاء»، ولكن عما كان دانتي الليجيري يبحث عنه، عندما وضع اساس الادب الايطالي حوالي عام ١٣٠٠م... وهي نفس اللغة التي يعبر بها المثقفون المصريون عن سامي الأفكار والمشاعر).(١٣)

ويمكننا - بالتالي - ان نتوصل الى ان تجارب لويس عوض، قد كتبت رغم لغتها العامية من خلال ذاكرة تسيطر عليها الفصحى، وبدأ الامر كما لو كان يقوم بعملية «تعريب» للعامية، او البحث عن عناصر «الفصاحة» بها، وبذلك فان عاميته «السامية»، كانت تفصلها عن العامية الشعبية، نفس المسافة التي تفصل اللغة التداوية عن الفصحى، فالفارق بين العامية السامية والفصحى، هو في تسكين حركات الاعراب فقط، رغم كل دعاواه بضرورة انتاج او تبني لغة ثانية، لذلك، فان هجوم السلفيين عليه لم يكن له ما يبرره، حيث انه لم يستبدل الفصحى بالعامية، بقدر ما كان يرتفع بالعامية لكي تقترب من الفصحى.

وطبقا لذلك، فلم يكن من الممكن - مثلا - لرجل الشارع، أن يتواصل مع نتاج لويس عوض بالعامية المصرية، مثلما يتفاعل مع أزجال بيرم او بديع خيري.

وحتى تزداد مسافة الانفصال بين رجل الشارع والقصيدة فان لويس عوض قد اسرف في تضمين قصائده العامية بالرموز الانسانية الكونية، والتي لا يمكن ان يتواصل معها سوى «الصفوة» فقط، ففي السونيتات نلمح رموزا وأسماء، من مختلف الثقافات الانسانية، مثل: منفيس- البرانس - الزهرة (فينوس)- المريخ (مارس)- صانع السلام (المسيح)- اورورا- فشنو- كريشنا- فولكانو- مونونتي- المجدلية- بنيلوب- مونمارنسي... الخ. وقد تطلب ذلك الكم الهائل من السماء والرموز الكونية، أن يكون هناك هوامش يذيل بها القصيدة، حتى يمكن للقارئ ان يفض مغاليقها، وهذا الامر نوع من العودة الى آليات القصيدة الكلاسيكية، التي كانت هوامشها تشرح مغاليقها أيضا، فكأنه اراد ان يعيد انتاج أزمة النموذج الكلاسيكي، من خلال نماذجه العامية. ورغم قناعة لويس عوض تلك، إلا أنه استطاع- في بعض الحالات- أن ينحي عاميته الرصينة جانبا، ليكتب بالعامية الشعبية، والغريب في الامر انه كلما اقترب من تلك العامية، كانت قصائده تقترب اكثر من روح الشعر. ففي مقطع بعنوان «الأجل» يقول:

أوتار الفن طقتْ

واللحن جت له فكرةْ

حرام يا موت تاخدني

من قبل ما اغني بكره

وفي مقطع آخر بعنوان «تابلو»، يقترب لويس عوض من «شقاوة» لغة أولاد البلد، فيقول:

جنية لها ريش

اتمددت عريانة

تتمشى في الحشيش

وطبقت خجلانة

ستاير الرموش

حرّ الجنوب لفحها

قالت: تعالى حوش!! (١٩٤٠)

وبملاحظة تواريخ كتابة القصائد، وهو تقليد جديد ابتدعه لويس عوض في الشعر العربي، نجد ان كل القصائد كتبت في كمبردج عام ١٩٤٠. وبذلك، تصبح تلك القصائد رائدة في مجال شعر العامية المصرية. ولئن قال قائل ان بيرم التونسي وبديع خيري أو عبدالله النديم، كانوا أسبق من لويس عوض، فاننا نجد أن الرد هين على هذا الادعاء، ان كل انتاج العامية المصرية فيما قبل ديوان «بلوتولاند» كان إما نوعا من الزجل، او من شعر الغناء، أما قصيدة العامية بالمفهوم الشائع لها الآن، فلم تظهر إلا بعد صدور هذا الديوان، عند فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين.

ظهور قصيدة التفعيلة

بعد ان ضاق الشعراء بالقالب العمودي للقصيدة الكلاسيكية، وعدم مسايرته للعصر، لانه يعتمد على وحدة البيت بالأساس، فقد جرت عدة محاولات في هذا الصدد. ولعل اهم تلك المحاولات، ما قام به شعراء المهجر وجماعة أبوللو، حيث استعاروا شكل الموشحات الأندلسية. لكن ظل هذا التغيير مجرد تغيركمي داخل القصيدة التقليدية، وبالتالي لم تتماش القصيدة مع ايقاع العصر اللاهث بتغيراته ومتناقضاته.

ومن هنا، كانت مغامرة لويس عوض في التجربة رقم (٥)، داخل ديوان «بلوتولاند»، هي تعبير عن قلق الشعراء وبرمهم بالشكل التقليدي، ومحاولة كسر سطوته، فقد (جرب فقرة يسميها «الهرمية»، تبدأ بمستفعلن واحدة، ثم تتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة). لقد نتج هذا الشكل الهندسي عن الذهنية نتيجة التصميم المسبق والواعي، حيث ترتبط الصنعة بالقصدية والوعي، بينما يرتبط الابداع الحقيقي باللاوعي، لذلك جاءت تلك التجربة مباغتة من حيث الشكل، ومدرسية من حيث الأداء.

وكان الجديد في هذا الأمر، انه قد تم كسر سيطرة فكرة وحدة البيت الذي تم استبداله بالسطر الشعري، وقد احتوى كل سطر على تفعيلة او اكثر، تزداد الى ان تصل الى خمس تفعيلات في السطر الأخير. وكان من الضروري ان يخضع الشكل الجديد لتقنية «التضمين»، أي امتداد المعنى في اكثر من سطر شعري، وبذلك تأسست الوحدة العضوية للنص، بشكل لافت هذه المرة.

وكانت هذه هي المرة الاولى في تاريخ الشعر العربي، التي تصبح فيها التفعيلة لا البيت هي المحور الاساسي للقصيدة.

واذا كان مفهوم «التضمين» في الشعر العربي، يعني امتداد المعنى من البيت حتى يكتمل في البيت الذي يليه، فان لويس عوض كان يطمح الى ان يستمر هذا التضمين بامتداد القصيدة كلها، لكي تؤسس وحدتها. ونظرا لان مصطلح التضمين لا يفي بالغرض هنا، فقد نحت مصطلحا جديدا أطلق عليه «الجريان» (enjambbement بالفرنسية). وهو يشير الى ان تلك الخاصية التي يؤدي اليها هذا المصطلح، تعني: (تسلسل المعنى في أكثر من بيت). فالفارق بين التضمين والجريان أن الاول يختص ببيتين فقط، بينما الجريان يزيد عن ذلك كثيرا، حيث يتجاوز البيتين، وقد يشمل القصيدة كلها.

وكانت التجربة رقم (٥)، أو تلك التي اطلق عليها القصيدة الهرمية، هي أول ارهاصة في تاريخ الشعر العربي بقصيدة التفعيلة، التي ظهرت بعد أن تم نشر تلك القصيدة بعامين فقط. وكان عنوان القصيدة موضوع تلك التجربة «كيرياليسون»، وقد كتبت عام ١٩٣٨. وتتكون تلك القصيدة من ثلاثة مقاطع، يبدأ كل منها بتفعيلة واحدة في السطر الاول، تتزايد حتى تصل الى خمس تفعيلات في السطر الاخير وسوف نعرض المقطع الثالث والاخير من القصيدة، كبيان على ما انتجه لويس عوض في تلك التجربة:

يا منجبي

يا منجبي

قد طال فيك عجبي

لغزك لن يهزأ بي

دنياك قبض الريح، قالها نبي

أخراك آل ذو بريق ذهبي:

عبدالرماد وابن دفء البدن المعذب

طينه للفجر في ليل الشتاء الغيهب

مائدة من مسخ وهم الطيف آريل البهي المستبي

أنا كأطفال بكوا، لما استسر النجم خلف السجد

وفي كتاب «أفق الحداثة وحداثة النمط»، يقول سامي

مهدي: (لعل السياب أول من استحق ان يسمى تجريبيا في الشعر العربي المعاصر، فقصيدته تتجمد عند نموذج محدد، ولم تتخل عن شكل ثابت لتؤسس لها شكلا ثابتا آخر، بل كانت تدع الشكل ليتكون كما يمليه عليه المضمون).(١٤) ونحن نختلف مع سامي مهدي، في أسبقية السياب كأول تجريبي في الشعر الحديث، حيث ان لويس عوض هو التجريبي الاول بحق. لكن يبدو ان تجاربه لم يعتد بها كثيرا من وجهة نظر بعض النقاد، لكونه لا ينتمي الى الحركة الشعرية، ولو كان لويس عوض شاعرا محترفا، فلربما تغيرت صيغة صفحات كثيرة، خطت في تاريخ الأدب.

وعلى جانب آخر، فان ناجي علوش في مقدمة الاعمال الكاملة لبدر شاكر السياب، يقول: (لقد حدثت قبل سنة ١٩٤٨ ارهاصات في مجال التجديد الشعري، أهمها محاولات د. لويس عوض في «بلوتولاند وقصائد أخرى»، وترجمة علي احمد باكثير لمسرحية شكسبير. والجدير بالذكر ان هذه المحاولات ظلت دون نشر، حتى قيض لها ان تصدر عام ١٩٤٧، وتعتبر محاولات د. لويس عوض جادة وهامة، لانها تخطت مفاهيم الشعر العربي نهائيا اذ انه حاول انه يبتكر أوزانا جديدة.. كما حاول أن يحرر الشعر من اللغة الجامدة، لغة المعاجم والفقهاء... إنها تجارب واعية، لكن صدورها عام ١٩٤٧ جعلها ذات أثر محدود في تجربة الشعر الحديث).(١٥)

إن ناجي علوش وان كان يهمل تأثير تجارب عوض، إلا انه يشيد بها من حيث الجدة والوعي. وفي ذلك نوع من رد الاعتبار لتلك المحاولات، التي لم تنل ما تستحق من اهتمام وتقدير حتى الآن. ونحن نعتقد أن ذلك يمثل بداية مناسبة، لاعادة التقييم بشكل أكثر دقة وموضوعية.

الشعر المنثور

جرت بعض المحاولات في مطلع القرن، لكسر نموذج الشعر التقليدي، من خلال التمرد على الايقاع العروضي، وهو ما سمي آنذاك «بالشعر المنثور». ولعل تجربة حسين عفيف هي الأكثر اكتمالا في هذا المجال، نظرا لانه أصدر عشرة دواوين على مدى حياته، كان اولها عام ١٩٣٢ بعنوان (مناجاة). لكن هذا التمرد كان شكليا في أغلب الاحوال، فقد كتب النموذج الجديد عبر ذاكرة عروضية، لم تكن قد تخلصت تماما من تأثير العروض الخليلي. وهذا ما نبه اليه غنيمي هلال في دراسته عن ديوان «الأرغن» لحسين عفيف، حيث قال: (على ان بعض القصائد في الديوان، تحتفظ بايقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي. ولكن شاعرنا يتعمد ان يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد، ببعض حروف او حركات قليلة، تزيد على الوزن التقليدي او تنقص منه).(١٦)

ورغم ان الشعر المنثور، نتيجة التماس مع النماذج الغربية خاصة المدرسة الرمزية الفرنسية، كان هاجساً عند المجددين في الشعر العربي في النصف الأول من القرن الماضي، إلا أنه لم يتجاوز كونه هاجسا واذا كان حسين عفيف يمتلك مشروعا، من حيث الابداع أو التنظير، إلا أنه ظل يفتقد الرؤية الثاقبة التي تميز بها لويس عوض فيما بعد. وهذه الرؤية يجب ان تتعامل مع الشكل الجديد من خلال قوانينه الخاصة، بحيث لا يمكن ان تنسحب عليه قواعد أشكال أخرى سابقة عليه، يتمثل ذلك بالضرورة في الايقاع، وفي المعجم، وعلى مستوى تشكيل الصورة، والا فان الشكل الجديد يفقد مبررات وجوده.

وفي ديوان «بلوتولاند» تمثلت تجربة الشعر المنثور في قصيدته: «الحب في سان لازار»، و«أموت شهيد الجراح» ولويس عوض ينفي ان يكون لوالت وايتمان أي تأثير عليه في شعرية هاتين القصيدتين، لكنه يؤكد على تأثره باليوت. كما انه يرى انه رغم التحرر من كل وزن منتظم، فان موسيقى القصيدتين أدق وأعمق وأقوى من موسيقى «بلوتولاند»، كما انه يرى ان في هاتين القصيدتين من الشعر، بقدر ما في بقية الديوان، وهو محق في ذلك، يقول لويس عوض في المقطع الاول من قصيدة «سان لا زار»:

في محطة فيكتوريا جلست، وبيدي مغزل.
وكأن المغزل مغزل أو ديسيوس
عفوا إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم، رأيت سكان الارجو، وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات، ولبسن أحذية من الكاوتشوك.

على ان اهم ما يسترعي الانتباه في هذا الصدد، ان لويس عوض كان يمتلك نظرة ثاقبة، حينما أهمل

تشكيل الصور الجزئية، وركز فقط على تشكيل الصورة الكلية، وهذا ما تطمح اليه قصيدة النثر في الوقت الراهن. فالصور الجزئية «تلفت الانتباه الى نفسها» بعيدا عن مجرى القصيدة، وكأننا عدنا مرة أخرى الى البيت الشعري الذي كان يتفوق على سابقيه ويبز لاحقيه. ان الاهتمام بتشكيل الصور الكلية، وهو ما نطلق عليه اليوم مصطلح «المشهدية»، انما يتم التعامل مع القصيدة باعتبارها كائنا عضويا مكتملا، لا يمكن فصل أعضائه، والنظر اليها فرادى، بل يجب أن يتم النظر الى القصيدة (أو المقطع)، ككل لا يتجزأ. وبالتالي فانه بهاتين القصيدتين، قد بشر بشعرية عصر لاحق.

الرمز والاسطورة

من أهم ما تميزت به حركة الشعر الحديث، هو استغراقها في استخدام الرموز والاسطورة بشكل لافت للنظر. ولم يقتصر الامر على استخدام الاسطورة المحلية، ولكنه تجاوزها الى استخدام الاسطورة الكونية، في مختلف الثقافات الانسانية. وكان النصيب الاكبر في هذا الاستخدام، من حظ الاسطورة الاغريقية، الى جانب أساطير الشرق القديم وأحيانا الأساطير السامية.

وقد كان لويس عوض رائدا لاستخدام الاسطورة، في ديوان «بلوتولاند»، وان لم يستخرج دلالتها كاملة، او يقوم بتوظيفها شعريا لتكون جزءا من نسيج القصيدة. وقد كان يستهدف من وراء ذلك تأسيس قصيدة انسانية، تتجاوز ظرفها الجغرافي والمحلي، لتعبر عن تجربة انسانية. ونعتقد ان تأثره بإليوت، الذي افصح عنه من قبل، وافتنانه بقصيدة «الأرض الخراب»، كان وراء هذا التوجه الانساني الشامل.

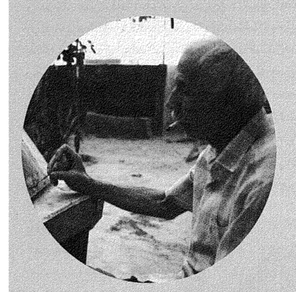
ولقد استفاد الشعراء التالون له من هذا التوجه الاسطوري، حيث استند السياب كما أشرنا من قبل الى الاسطورة البابلية والآشورية، واستغرق صلاح عبدالصبور داخل الاسطورة الاغريقية، واتجه أدونيس الى الاسطورة الفينيقية في بداياته بحكم توجهه القومي السوري، ثم الرموز العربية فيما بعد. أما أمل دنقل فهو وان كان قد استفاد من التوجه الاسطوري، إلا أنه اتخذ وجهة أخرى من خلال استدعاء الاسطورة السامية تحديدا. وقد افاد بعض الشعراء الآخرين من هذا التوجه، حين استندوا الى الحكايات الشعبية الخرافية المحلية، مثل محمد عفيفي مطر خاصة في ديوان «يتحدث الطمي» والسياب في ديوان «المعبد الغريق».

لقد كان استخدام لويس عوض للرمز الاسطوري سطحيا، بمعنى انه غير موظف كما سبق القول. وقد أدى استخدامه الكثيف لهذا الرمز، ان القصيدة جعلت القارئ يلهث خلفها، في محاولة لفض مغاليقها. ومن هنا، فان لويس عوض اضطر في ديوان «بلوتولاند»، الى ان يردف معظم القصائد بمجموعة من الهوامش، التي تكشف عما غمض. الا ان لويس عوض (الشيخ)، حين ينظر الى انتاج (الشاب) الذي كان، فانه يعيد تقييم تجربته في هذا الصدد، فهو يقول في خاتمة الطبعة الثانية: (حين أعيد قراءة ما كتبت منذ خمسين عاما، أحس بأني كنت أطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تتحمل. فالتوسع في استخدام الاشارات الكلاسيكية والألفاظ الاعجمية، يضفي جوا من الاغتراب على الديوان).(١٧)

الهوامش

١- ديوان (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة)- لويس عوض- الهيئة العامة للكتاب الطبعة الثانية- ١٩٨٩- ص١٤٦.
٢- نفسه ص١٤٧.
٣- نفسه ص١٤٦.
٤- نفسه ص١٤٣.
٥- نفسه ص١٣٩.
٦- نفسه - الغلاف الخلفي للديوان - ط٢.
٧- نفسه ص٩.
٨- نفسه ص١٤٣.
٩- نفسه ص١٠.
١٠- ما الأدب - جان بول سارتر- ترجمة: محمد غنيمي هلال - دار النهضة المصرية- ص٣٧
١١- بلوتولاند - ص١٣٨.
١٢- نفسه ص١٤.
١٣- نفسه ص١٤٨.
١٤- أفق الحداثة وحداثة النمط- سامي مهدي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد- ١٩٨٨.
١٥- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب- ناجي علوش- دار العودة- بيروت- ١٩٧١.
١٦- حسين عفيف والأرغن- محمد غنيمي هلال- مجلة «المجلة»- العدد٦٣- ١٩٦٢.
١٧- بلوتولاند ص١٤٧.





الفنـان الفلسطيني عبد الحي مسلَّم

فطريـة الاشتغـال:

عرائس ومنحوتات من نشارة الخشب والغراء

عمـر شبانـة*

منذ اثنين وثلاثين عاماً تقريباً، لم يتوقف عبد الحي مسلم (أبو يوسف) عن بناء منحوتاته ومشغولاته الباهرة. أحدث ما أنجزه الفنان عبد الحي مسلم، عمل يمثل شهداء انتفاضة الأقصى (ومحمد الدرة في الخلفية)، ويشير إلى عمل قيد الإنجاز «هذا عمل آخر لم يكتمل»، وجاءت الانتفاضة ففجرت مناطق جديدة من مخيلة الفنان وذاكرته ووعيه واهتمامه، فترك العمل الذي لم يكتمل إلى حين آخر.

* كاتب من الأردن

في أزقة جبل القصور، تقودنا الأقدام، وتسبقنا الرغبة في التعرف، من جديد، على فنان مؤسس لنمط فني فريد في فن النحت الفطري المميز. نمضي في أزقة تتلوى صعوداً وهبوطاً، حتى نقف أمام سور حجري لا يبدو خلفه أي بيت. نقرع الجرس، فنسمع صوتاً، بلهجةٍ بلديةٍ ريفية، يسأل عن الطارق. يفتح الباب ونعبر أدراجاً ضيقة متلوية أيضاً، إلى حيث يقبع الفنان، لنقف أمام شخص ينم مظهره عن أصوله القروية، بوجه رسمت ملامحه آثارُ الزمن والنكبات والتشرد، وجسد نحيل أذبلته سنوات الكدح والتجريب، سعياً وراء حلم فني ذي صبغة نضالية بارزة، وصوت أجش ذبحته سجائر التبغ العربي (الهيشي) الذي يلفه بأصابع نحيلة تنقلت بين السلاح وأدوات الفن ولف السجائر.

يستقبلنا الفنان الفطري البسيط- المتواضع، فيما يسميه «الكهف» أو «المعبد» حيث لم يعد له، وهو يقارب السبعين من عمره، سوى هذا المكان يقضي فيه وقته، من الفجر حتى وقت متأخر من المساء، مع كائناته ولوحاته التي تحيط به خالقة له متعة لا مثيل لها.. حتى لتنسيه مصادماته مع الأهل، ذوي التربية الدينية المحافظة، بسبب تعلقه بهذه «الأصنام»، خصوصاً النسائية، التي يصنعها ويقضي معظم وقته معها!

وكأي قروي بسيط، لم يتعلم الفن في أكاديمية أو معهد، فإن الفنان عبد الحي مسلَم، المولود عام ١٩٣٣ في قرية «الدوايمة» (قضاء الخليل)، يتحدث بيديه الموشومتين بالأخضر، وبعينيه يتكلم، وبوجهه عموماً، أكثر مما يجيد الحديث بلغة الفنانين المثقفين. ولابد لمن سيقابله أن يكون له القدرة على التقاط (شيفرات) لغته، خصوصاً تلك اللهجة المحكية بمفرداتها الأليفة والغريبة في آن. من هذه المفردات ما يعبر عن فهمه ووعيه الفطريين- مثل فنه الفطري- لمسألة الإلهام الفني. وكما كان العرب القدماء يعتقدون بوجود «الجن» الملهم للإبداع، يقول مسلم إنه يبدأ العمل في حالة غير طبيعية، أي بكلماته هو «لما بتيجي قردتي» أو «لما تركبني القردة». بمثل هذا الوعي البسيط، الذي يصعب تحويله كلاماً فصيحاً، يعمل مسلم دون أن يفكر كثيراً بالنتائج، ولا يعبأ نهائياً بالآراء النقدية المتعالية. غير أنه يظل مشدوداً إلى ما تفعله أعماله، وما تجسده من مشروع كفاحي يحتاج الدعم والرعاية. فأعماله- كما يرى الفنان والناقد التشكيلي السوري أسعد عرابي- هي مستودع للفلكلور والأمثال والحكم الشعبية وقصصها المصورة.. في مرسمه في دمشق أكثر من ١٢٠٠ لوحة جدارية يتجاوز بعضها المتر ونصف المتر.. وهي تشكل بداية أرشيفا شعبيا كاملا عن ذكريات القرية الفلسطينية وتقاليد الأزياء والعادات. ولعل الطموح الأكبر للفنان هو تأسيس متحف لحفظ أعماله. فهو رغم فقره، يحزن حين يبيع لوحة له في الصالات الغربية، وكثيراً ما يذكر أسطورة الرسام المعدم الذي كان يرسم بدمه لأنه لا يملك ثمن اللون الأحمر.

من هنا، يشكل الفنان الفلسطيني عبد الحي مسلم، بأدواته البسيطة وأسلوبه الفطري في العمل، مدرسة فنية قائمة بذاتها، ولكنها غير قائمة لذاتها، بل لخدمة قضية وطنية وفنية في آن واحد. مدرسة فريدة في تجسيدها التعبير الفني المرتكز على الأصالة، والمستمد من التراث والفلكلور الشعبي الفلسطيني، بالقدر نفسه الذي تذهب فيه إلى معالجة القضايا وتناول الهموم اليومية للشعب المشرد،

هذا التناول وتلك المعالجة الممزوجان بقدرة فريدة على العطاء دون انتظار العون من أحد، والاكتفاء بالاعتماد على الإمكانات الذاتية المتواضعة، وعلى حساب المتطلبات الأساسية للفنان وعائلته.

بدايات

«من دراما النكبة المتواصلة، من معايشة المأساة المستمرة، من معاناة الحرمان من الاستقرار على أرض، من عصارة آلام التشرد والنزوح ثم النزوح، من تفتت المشاعر لتنشق عبير الأرض الأم، من حنين الذكريات إلى صور الطفولة والطمأنينة والسلام.. تفجرت القوى التعبيرية بالشكل البارز عند عبد الحي مسلم».

(من شهادة للفنان السوري ممدوح قشلان).

أصبح عبد الحي مسلم فناناً بالفطرة، واكتشف أسلوبه وتقنيته بنفسه. كان ذلك في العام ١٩٧١/١٩٧٢، حين كان يقارب الأربعين من عمره، يخدم في سلاح الجو الليبي- مُعاراً من قوات منظمة التحرير الفلسطينية، يعاني فراغاً قاتلاً، لم ينقذه منه سوى هواية اللعب بالخشب، ومحاولة تشكيل مجسمات منه، تمثل أشكالاً بشرية (مقاتل، شهيد، امرأة فلاحة على رأسها جرة..الخ). ولكي يملأ الفراغات بين القطع الخشبية، كان عليه أن يكتشف مادة تسد ذلك، فتذكر أن نجاراً، عرفه في طفولته، كان يملأ تلك الفراغات والثقوب بعجينة من نشارة الخشب ممزوجة بالغراء الأبيض، فبدأ يعالج شخصياته بهذه العجينة. وشيئاً فشيئاً، أخذت العجينة هذه تحتل مكان الخشب، الذي راح يحتل قاعدة التماثيل التي يصنعها مسلم. ثم كانت مشاركته الفنية في معرض طرابلس الدولي، بعدد من الأعمال، حافزاً على التعلق بما اعتبره اكتشافاً لذاته، وولادة جديدة لحياته.

كم عمرك الآن، يا أبا يوسف؟ نسأله. فيحدق في ذاكرته المتعبة، ويحسب على طريقته، ثم يفاجئنا: هذي السنة، كمّلت اثنتين وثلاثين سنة (ما قبل الفن.. عمر ضائع). تعال شوف.. ويستخرج من ملف صورة تبدو عليها آثار الزمن، فيها تمثال لا تكاد ملامحه تبين. هذا واحد من أعمال البدايات، يقول بفرح ممزوج بنشوة الإنجاز. ثم ينتقل إلى القاعة الصغيرة، حيث نجلس، ويشير إلى آخر عمل أنجزه يمثل شهداء انتفاضة الأقصى (ومحمد الدرة في الخلفية)، ويشير إلى عمل قيد الإنجاز. هذا عمل آخر لم يكتمل، وجاءت الانتفاضة ففجرت مناطق جديدة من مخيلة الفنان وذاكرته ووعيه واهتمامه، فترك العمل الذي لم يكتمل إلى حين آخر.

عن مرحلة البداية، يقول «كان الهم الوحيد إنجاز أي عمل يعبر عن فلسطين، مقاتل ، شبل، شهيد، أسير، فلاحة تحمل الجرة، شجرة برتقال من فلسطين.. المهم صياغة أي موضوع ينتمي إلى فلسطين. قبل اكتشاف تقنية نشارة الخشب والغراء، العجينة النحتية التي أعالج بها أعمالي، كنت أتعامل مع قطع الخشب، وأستعمل العجينة ذاتها لسد الثقوب والفراغات بين الخشب، للوصول إلى سطح أملس، ثم أقوم بتلوينه بألوان مناسبة.. كنت أصوغ وألون عنصراً واحداً: مقاتل، امرأة بزي شعبي.. كان من الصعب صياغة أكثر من عنصر». وفيما بعد، حين امتلك الخبرة والأدوات والوعي بجوانب عمله، وبأهميته، أخذت تجربته تتطور، كيف؟ وفي أي اتجاه سار هذا التطور؟ يجيب «ذات يوم شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لعجوز فلسطينية، مع عبارة- نحن لن نغفر- وتمنيت التمكن من صياغة الوجه فنياً. تناولت الصورة وألصقتها على قطعة من الخشب، وعجنت النشارة مع الغراء، وحاولت تجسيم الوجه على الصورة، فأعجبني العمل، وما زلت أحتفظ به، بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة النحتية لبناء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح.. وكانت سعادتي كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة عناصر».

ملامح وسمات

لم يتعلم في أي معهد أو أكاديمية فنية، كما قلنا من قبل. فهو خريج مدرسة الحياة المحتشدة بالحرمان والفقر والمعاناة. وهو كذلك تلميذ الثورة الفلسطينية، بكل ما حملته في بداياتها من زخم التمرد وحلم التحرير والتغيير، لكنه تلميذها المجتهد الذي تحدى ظروفه، ووقف في وجه كل المصاعب، في وقت انحرف فيه الكثير من المثقفين والفنانين. وفي هذا الصدد يقول عنه الفنان العربي السوري الكبير نذير نبعة «عبد الحي مسلم فنان خرج من قلب الثورة الفلسطينية فجأة، وبجدية في زمن تاهت فيه الثقافة داخل سراديب المقولات والأفكار، وغامت فيه

الطرق، وانتشرت الثرثرة في الهواء.. منطلقاً مثل إحدى القذائف، نظيفاً من كل الشوائب التي علقت بالثقافة والمثقفين، حراً بسيطاً واضحاً صادقاً، لا يكتسب هذه الصفات الهامة بالجهد، بل هي عناصر معدنه، تجدها مصورة فيه كإنسان، ساكنة في كل إنتاجه الفني، الذي يأخذ منك المحبة والإعجاب، خارج الأطر السائدة، والنظريات الجمالية المتداولة، ولكنه يبدع جمالياته الخاصة التي تهبه بدورها هويته الفلسطينية.. فاخلع شوائبك الثقافية يا صديقي، وتعال نتجول بين هذه الأعمال الفنية، نحب ونحلم، ونقاتل معها ضد الظلام».

وفي تجربته الفنية والنضالية محطات ومواقف، فهو واحد من الفنانين الذين عاشوا معركة بيروت وشهد الهمجية الصهيونية العدوانية على شعبنا الفلسطيني واللبناني في بيروت والمخيمات. كان يحمل البندقية دفاعاً وصموداً، والإزميل ينقش به ملاحم البطولة. غادر بيروت حاملاً في مخيلته ذكريات أليمة.. ذكريات الدمار والغارات والحرب الوحشية الشرسة ضد أهلنا.. ذكريات البطولة في الدفاع عن كل موقع وعن كل طفل وامرأة وشيخ.. شهد هزيمة آلة الحرب الهمجية أمام بطولة أطفال ال (آر بي جي)، وخرج من بيروت حاملاً معه مجموعة من الأعمال نفذها تحت القصف وبين الأنقاض، ومجموعة أخرى طبعتها يداه من خلال شريط الأحداث الذي اختزنته ذاكرته عن تلك الملاحم والأساطير البطولية.

لقد كافح عبد الحي مسلم طويلاً، قبل أن يعثر على شخصيته المتفردة في هذا الفن، رغم عثوره على تقنيته الخاصة المتواضعة التكاليف، والتي يصفها الفنان والناقد أسعد عرابي بأنها «تحتوي على إمكانات الرسم والتلوين والنحت والكتابة معاً». فمن نشارة الخشب التي يعجنها بالغراء الأبيض، يأخذ في تشكيل شخوصه وعرائسه على قطعة المازونيت (أو أي قطعة خشب). وتسمح له هذه المادة -كما يضيف عرابي «بالتعديل والإزاحة والإضافة.. ويأخذ بالتلوين بألوان مرحة متوهجة مرهفة الحس». وينتسب عمل مسلم الفني إلى ما يسمى عادة «الفن البكر» غير المثقف، ولعله أقرب إلى صيغ التقاليد الشعبية في حالاتها الخام.. خصوصاً في مشاهد قصص الحب التي تذكر برسومات قصص ألف ليلة وليلة، وعنتر وعبلة ومجنون ليلى وغيرها من قصص التراث الشعبي.. ويصف عرابي شخوص الفنان في تماثيله بأنها «قريبة في صياغتها من ملامح شخصيات مسرح خيال الظل»، ويضيف بأن من سمات هذا الفن، أنه «يهتم بالمعاني المطلقة أكثر من تصيد الخصائص الفردية والشخصانية. أشخاصه يعبرون عن دلالات مطلقة من الحب والقهر والحنين والظلم والفراق وعذاب الوحدة والتشرد، يدعمها بكتابات زجلية في غاية العذوبة والرقة».

ويلفت عرابي نظرنا إلى ما في عمل الفنان مسلم، من التنوع في الموضوع، والغنى في العناصر، حيث نعثر في لوحاته على (الرغيف والزيت والزعتر والشاي والنعناع والكوفية والفانوس والحمام والمنجل الكنعاني، على الزهرة والعش الحزين، على الشبابة والموال، الحصاد والأعراس، قصص الحب المريرة التي يعكر صفاءها النفي والارتحال). والكتابات التي يزين الفنان بعض أعماله بها، تلعب دوراً شديد الحساسية، فهي لا تقل انفعالاً وحنيناً عن الأشكال، خصوصاً الكتابات المستمدة من أغاني التراث الشعبي الفلسطيني، كما نجد في حديث الزوجة وهي تقول لزوجها «على مين تخليني؟ لا أمك حنونة ولا طفل يسلّيني» أو «إن مت يا زين/ كفني بورق ريحان».

القضايا والتقنيات

ربما كانت ميزة عبد الحي مسلم الأبرز، إلى السمات المذكورة، أنه ظل بعيداً عن تأثيرات العصر الجمالية والتقنية، فهو حافظ على صورة وأداء الفنان الفطري الذي يتعامل مع الحياة بعفوية وتلقائية. وضمن هذا السياق، توزعت تجربته بشكل عفوي على موضوعات فلكلورية فلسطينية، وأخرى تعبر عن الأحداث المعاصرة مثل أعماله (مناضلات من شعبي، أُم فقدت أطفالها الثمانية في صبرا وشاتيلا، وصية الشهيد، يافا عروس البحر، الانتفاضة، أطفال الحجارة، سلسلة «ذكريات من طفولتي»، عازف الناي، النواطير، ..).

وعلى صعيد التقنية، يرى الناقد التشكيلي السوري خليل صفية، أن أعمال مسلم تجمع بين طريقة التعامل مع الطين ومع الحجر في آن واحد، كمادة جديدة قابلة للحذف

والإضافة، حيث ينطلق من عجينة طرية يعالجها كالطين، وحين تجف لتصبح صلبة كالحجر يستخدم الإزميل والمطرقة للحذف والتشذيب. ولم يقف عمل الفنان عند إمكانات المادة أو روحانية النحت البارز والكشف عن خصوصيته، بل قام في بعض الجداريات بتلوين الكتل النحتية البارزة وكأنه يتعامل مع سطح قماش أبيض للوحة تصوير زيتي. ورغم اكتشافه تلوين الجدارية بنشارة خشب متنوع الألوان، وممارسة النحت واستشفاف اللون من طبيعة المادة، ما يزال يلون الكتل النحتية البارزة كالمصور الزيتي.



عازفة

ومهما اختلف الموضوع في عمل مسلم، فإن العناصر والتشكيلات الفنية لديه تشترك في وحدة الصياغة الجمالية، التي تشكل امتداداً للجماليات التراثية الفلسطينية، وذلك من خلال التأكيد على الرموز والأساطير، واستخدام العناصر الواقعية استخداماً رمزياً تارة، وأسطورياً تارة؛ فالمرأة تأتي كرمز للأرض والعطاء، تارة، وتارة أخرى في صورة المرأة المناضلة والمقاتلة، كما يمكن أن تكون رمزاً لفلسطين وللقضية. والفنان معني في أعماله ببناء علاقات أسطورية غير مألوفة، فيها الكثير من الغرابة والخيال.. تقود إلى مضامين واقعية لا تخرج عن نطاق معالجته النحتية الفطرية الأصيلة. وهنا تتداخل العناصر التعبيرية بالزخرفية والأشكال الواقعية بالأسطورية بكل بساطة وعفوية. وفي بعض الأعمال يصل الفنان في تكويناته إلى البناء الملحمي. كل ذلك من أجل التعبير عن هاجسه الأساسي ومحرضه على التعبير وهو فلسطين. ولأنه يعتقد بأن التعبير بالنحت وحده لا يفي أحياناً بالغرض، فهو يقوم بتلوين الكتل النحتية البارزة وعناصر عمله ورموزه بألوان واضحة وصريحة لا تحمل فقط القيمة التعبيرية، بل تلعب أيضاً دوراً رمزياً، لتؤكد أصالة تجربة الفنان الفطري الذي يمثل امتداداً طبيعياً لجماليات شعبه عبر التاريخ. لهذا، لم تقف تجربته عند حدود تسجيل مظاهر الفلكلور الشعبي والعادات والتقاليد والذكريات الجميلة التي عاشها في فلسطين قبل النكبة، بل عمل على مواكبة القضية الفلسطينية والتعبير البدائي عنها بمختلف موضوعاتها وأحداثها: النكبة، الثورة، الشهداء، والمجازر.

مسيرة وانجازات

خلال مسيرة الثلاثين عاماً، في مراحلها المختلفة، أقام مسلم مجموعة من المعارض، في الوطن العربي وفي أنحاء من العالم الغربي. فمن بيروت إلى عمّان ودمشق وعواصم عربية أخرى، حتى عواصم أوروبا، شهدت المعارض العربية والدولية حضوراً متميزاً لأعماله. لكن أوسع شهرة له عرفتها معارضه في أوروبا، وتحديداً حين عرض في «فورم سبيسا» في برن (ألمانيا)، بعد معرضه في قاعة روتغابرك في زيوريخ، بعد تحقيق شهرة كبيرة في أوروبا الشمالية (السويد، النرويج، فنلندا، والدنمارك/ ١٦ معرضاً)، بل وصل نشاطه إلى الفليبين وكندا، وساهم مع ٣٣ فناناً يابانياً في معرض «تحية لصبرا وشاتيلا» في طوكيو.

ويلحظ أسعد عرابي، على هامش معرض مسلم في «فورم

سبيسا» (برن)، كيف يحافظ الفنان على سكينته وهدوئه في صخب أوروبا، ويتحرك ضمن إيقاعه: وجه رسمته ستة عقود منهكة تعكس أقسى معاني التشرد الفلسطيني «أعطاه العالم كيساً من الطحين، وبحراً من الحزن وتذكرة صالحة لسفرة واحدة فقط». فحساسيته التشكيلية تتفوق على هاجسه النضالي، كما أن حدسه الإبداعي يوازي خطابه السياسي ومضامينه الملتزمة.

ويتمثل جانب من إبداع عبد الحي، في تكويناته التي تحمل العناصر التعبيرية المعاصرة بتشكيل جديد لكل عمل، وبشاعرية شاملة تربط بين جميع الأعمال المنجزة بهذا الأسلوب والمعبرة عن واقع الحياة الشعبية الفلسطينية. فتجربة الفنان المستقاة من طفولته في قرية الدوايمة، محتشدة بالعادات والتقاليد التي يتوارثها الأبناء والأحفاد. وقد جسدها بكل إخلاص وأمانة، وبصورة يرسخ عبرها تأكيده على الجماليات الشعبية الفلسطينية، واستلهام جوهر التراث وروح العصر.

كما تشدنا في عمله- بحسبما يرى الفنان والناقد التشكيلي الفلسطيني غازي انعيم- هذه الحركات التعبيرية التي تسيطر على أغلب أعماله: مراسيم العرس (خشة الدار، رقصة الصبايا، الدبكة، الشاعر، حنة العروس، زفة العروس على الجمل). ففي عمله يلتقي الجمال والدقة والمهارة، مع إحساس مفعم بالإيقاع، إيقاع الرقص الذي يعيد تكوين الجسد الإنساني، ليشيع الإحساس بالفرح وبالحركة، وبالإيقاع الجماعي حيث الغناء والترديد ما بين مجموعتين، وكل مجموعة محتشدة بالعناصر الإنسانية والنباتية والزخرفية والعمارة. وتأثر الفنان بالبيئة البحرية، فقدم أعمالاً تعبر عن المدن الساحلية (يافا عروس البحر، ميناء عسقلان). وأعمالاً تمثل الحياة والمواسم الشعبية (عيد الشيجور، معاتبة ابن العم لعدم زواجه من ابنة عمه، معاتبة الحبيبة، حديث فنجان القهوة، الترحيب بالضيف، الغزل في الوجنات، المكحلة، مناجاة..)، وأعمالاً أخرى تجسد القضايا الوطنية، كما في (أخي جاوز الظالمون المدى، السجين، الانتفاضة، أغنية الوطن في الانتفاضة، الانتفاضة والتحدي).

على مستوى آخر، يشير الناقد التشكيلي السوري د. محمود شاهين، إلى ظاهرة التلوين في أعمال مسلم الفنية، فبعضها ملونة ومزينة بالتطريز والزخرفة، وبعضها بألوان الخلطة نفسها، ألوان توحي بالبرونز والمعدن عموماً. وهناك الأعمال الخاصة بحركات التحرر التقدمية في العالم، وتمثل شعارات لهذه الحركات، وملصقات بلغات عالمية.. وذلك كله ضمن التزام صادق بقضيته العادلة. ولعل أهم ما ينفرد به الفنان هو ذاكرته الخصبة، وقدرته المتفوقة على تسجيل علاقة الناس ببعضهم وبالأرض والبيئة والتراث الشعبي القادم من رحم الحياة الشعبية.

وهاهو الإنتاج يتكدس يوماً بعد يوم، في مشغله الضيق البسيط والمتواضع. ورغم الظروف المادية الصعبة، أدمن الفنان ممارسة الفن، يمارسه بشكل يومي مكثف. الفن عنده تحول إلى نوع من الارتباط العميق بالحياة. وتحولت التقنية إلى جزء من الموضوع. يداه تعرفان الطريق إلى موضوعاته عبر هذه المادة. وفي مرحلة أخرى، أدخل الجبس مادة تعبيرية أخرى، أتقنها وتمكن منها. وهو اليوم يمارس عشقه السري العجيب للفن عبر المادتين، برغبة طفل نهم لا يشبع ولا يرتوي. إنه شخصية فنية متفردة قائمة على العفوية الصادقة والمحبة العميقة لوطنه وشعبه وأمته وتراثه العريق المتمثل في جملة من المعطيات والأشكال والرموز الشعبية الحية والفنية. ليس من السهل التعرف على حقيقة المادة المستعملة في لوحته النافرة، خاصة بعد إضافة اللون باستخدامات مختلفة.

أخيراً، فإن شهرة الفنان في أوروبا قد خلقت له علاقات وثيقة مع عدد كبير من الفنانين والمهتمين، أكثر مما في العالم العربي. وقد كتبت له- وعنه- الفنانة الروسية تايكو فاتش، في تقديم واحد من معارضه: بلغ بي التأثر بأعمال مسلم، حداً أعتقد معه أن العالم سينصف هذا الفنان، في الوقت المناسب.. قد يكون بعد مائة عام أو مائتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له لن تنساه أبداً، وأعتقد لو أن معرضه يتجول في دول العالم فسيكسب زيادة في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية.

مراجع:

١. مجموعة من البروشورات لعدد من المعارض الفردية والجماعية للفنان.
٢. أسعد عرابي: جريدة «الحياة»، لندن، ٢١ كانون ثان/ يناير ١٩٩٢.
٣. خليل صفية: جريدة «الثورة» ، دمشق، ١ آذار ١٩٨٩.
٤. غازي انعيم: مجلة «إلى الأمام»، العدد ٢٠٦٨ ، ٧ كانون أول ١٩٩٠.



«سأنطلق حتّى
يلتقي القمر بالبحر»

«لورينا ميكانيت» وطــرح الأسئلـــة الكبرى

رحلة الموسيقى نحو اكتشاف الهوية والجذور

ترجمة: زوينة خلفان *



يقول الفيلسوف الصيني «لاو تزو»: (ليس للمسافر الحقيقي خطط محددة، كما أنه لا ينوي الوصول). وبذلك يغدو مسافرا أزليا في تخوم الأرض والسماء والروح، يحمل معالم البلاد التي زارها ونبض ناسها، ولكن الرحلة تصير أشد التصاقا وأكثر مدعاة لمواصلتها حين تجد ذاكرة تجمعها وتنقلها عبر العصور. وإذا كانت كتب الرحلات قد أطلعتنا على أشهر الرحالة ومغامراتهم، فإن ما تقدمه المغنية الأيرلندية «لورينا ميكانيت» يمكن أن يعدّ قراءة استثنائية لأدب الرحلات كونها قراءة تنبض بالموسيقى كأداة مهمة لاستنطاق الماضي وفك مغاليقه. فالرحلات التي تقوم بها ميكانيت تتعدى حدود المكان والزمان الراهنين إلى احتضان الأزمنة الماضية والموغلة في القدم، لتمد عبرها جسرا يصلها بالمستقبل ويفتح أسئلة الذات والهوية والجذور والوجود والإنسان.. الإنسان هو قلق رحلات ميكانيت الموسيقية، به يتآخى العالم ويغدو البشر أسرة واحدة.

* كاتبة من سلطنة عُمان

إن استدعاء ميكانيت للأمكنة والأزمنة القديمة عبر لغة الموسيقى يمكنها من ابتكار حوار بين القديم والجديد، واستنتاج إمكانية التحاور بين البشر في أي مكان مهما اختلفت أعراقهم وأديانهم. فهي تزور الشرق وتنصت للمؤذن في رمضان في المغرب وتزور الغرب وتسمع أجراس الكنيسة، ثم ترى كيف تتوحد أصداء النداء في المكانين بحثا عن الأمان. وتكتشف روح الشرق في رحلة ماركوبولو، قرأت دانتي والليالي العربية (ألف ليلة وليلة) وكتب النساك والمتصوفة وشكسبير. ومضت في رحلة عميقة في الوعي والذاكرة، أي أن في كل رحلة تقوم بها ميكانيت ثمة مخزون معرفي ملموس تحرص على توظيفه في تأليف أغانيها.



ولدت ميكانيت ونشأت في موردن بمقاطعة مانيتوبا التي تجمع خليطاً من الأيرلنديين والاسكتلنديين والألمان والأيسلنديين في وسط المروج الكندية ويعرف هذا الخليط بالمجتمع السلتي(١). كانت أمها ممرضة وأبوها راعياً للأغنام، وتقول ميكانيت واصفة مجتمعها: «كان مجتمعاً متواضعاً جداً. هاجر إليه الناس من بقع شتى. كانت رغبة البقاء بالنسبة لهم مطلباً يومياً وفي بعض الأحيان كان الانفتاح الثقافي محدوداً. وعلى الرغم من أن اغلب أسلاف عائلتي جاءوا من ايرلندا، إلا أن ثمة القليل من تأثير الحياة السلتية على تربيتي في الموسيقى ورواية القصص».

فيما بعد أخذت ميكانيت تتطلع إلى الخروج إلى عالم أرحب، حيث بدأت تتعرف على المجتمع السلتي في نادي «وينبنج» الشعبي.«كانت الموسيقى السلتية أول خطوة لي. جذبني الصوت بشكل غريزي وأصبح دافعاً لي لتعقب التاريخ بطريقة لم أتخيلها أبدا».

أحبت ميكانيت كلمات «ييتس» وموسيقى «بريتون» واستطاعت أن تلامس عمق الموسيقى الأيرلندية. وفي عام ١٩٨٢ قامت بأول رحلة لها لأيرلندا لتجد نفس الكلمات تتردد في البلاد وفي روح الناس. في عام ١٩٨٥ أقامت ميكانيت شركة خاصة لها لتسجيل أشرطتها عرفت بـ(كوين لان رود) Quilan Road في ستراتفورد في أونتاريو حيث تقيم. بدأت ببيع أشرطتها من سيارتها وهي تجتمع مع الناس بعفوية. تشعر ميكانيت بالغبطة وهي ترى هذا الثراء في الفن السلتي المنبثق من هنغاريا وأوكرانيا

وأسبانيا وآسيا الصغرى وتفكر كما لو أن جميع من فيها هم أسرة واحدة إذ يدرك المرء أن ثمة امتدادا تاريخيا يشعره بجذوره ومن يكون.

في عام ١٩٩٢ صدر ألبومها «الزيارة» The Visit الذي انتهجت فيه أسلوباً جديداً بتفسيراتها السينمائية الجريئة لأعمال شكسبير وتنيسون خاصة في قصيدتها الغنائية «الأكمام الخضراء». تبدو الحياة ذاتها زيارة تتنقل فيها الروح من مكان لآخر وتمارس طقوسها الشعائرية في الميلاد والموت وكأنهما أرض مقدسة تسكنها الأرواح.

القناعُ والمـــرآة The Mask and Mirror

وأتبعت هذا الألبوم بـ«القناع والمرآة» في عام ١٩٩٤ لتبدأ رحلة أخرى تطل منها على أسبانيا في القرن الخامس عشر عندما ظهرت الثقافات الإسلامية واليهودية والمسيحية لتنتج ما عرف بالعصر الذهبي. أخذت ميكانيت بهذا العالم الساحر بتاريخه وأديانه وحضاراته، وانطلقت لتنقي مرآة روحها في تجوال امتد من ايرلندا إلى فرنسا، وعبر الأندلس وجبل طارق والمغرب إلى سانتياغو، ثم إلى مصر، واتحدت بالصوفية والليالي العربية الألف. ساقها هذا التجوال نحو طرح الأسئلة الكبيرة.. من هو... ما هو الدين وما هي الروحانية؟ ما هو المكشوف وما هو المخبأ.. ما هو القناع وما هي المرآة؟.

تقول في « الدائرة المكتملة» وهي تصف النداء للآذان وصوت قرع الأجراس للقدّاس:

كانت النجوم تتساقط عميقاً في العتمة
ونداء الصلاة يرتفع ناعماً كتويجات الأزهار في الفجر..
وكنت أنصت، صوتك بدا صافياً
وهادئاً وأنت تنادي الله
في مكان ما بزغت الشمس، فوق كثبان الصحراء
انتابني سكون لم أشعر به من قبل
هل كان السؤال يسحبك، يسحبك، يسحبك
نحو قلبك، نحو روحك، هل وجدت راحة هناك؟
وفي مكان آخر تساقطت الثلوج في الشتاء
غطت الأرض بينما كانت أصوات الأجراس تملأ الفضاء
كنت أنت ملتفاً بردائك، تنشد، وتنادي، تنادي، تناديه في
قلبك، في روحك، هل وجدت أماناً هناك؟

لقد استطاعت ميكانيت مقاربة العمل الموسيقي باستقلالية تعكس تفرد رؤيتها للموسيقى. تقول: «أعتقد أن نشأتي الريفية منحتني البصيرة بأهمية الاكتفاء الذاتي. حيث يغدو بوسعك إدراك الحلول الخلاقة للمشكلات...إذا أصررت على ما تريد، فإنك تشمر عن ساعديك وتبدأ...».

استطاعت ميكانيت أن توسع شركتها كوين لان رود لتفتح مكتباً آخر في لندن، حيث تقضي جلّ وقتها متنقلة بين لندن وستراتفورد.

بنظرتها الفلسفية والوجودية تمكنت ميكانيت من أن تعيش حياة خلاقة ملأى بالبحث والتسجيل والترحال لتنقب في الماضي والتاريخ بحثاً عن الهوية والجذور ولتعيد اكتشاف التاريخ عبر رحلة موسيقية أخاذة.

تقول: « أشعر أنني محظوظة جداً لقدرتي على إحياء مواهبي بدعم فضولي وخيالي. أتاحت لي هذه العملية اكتشاف الأعماق العظيمة للإنسانية بطريقة ملموسة وزاخرة بالمعاني. علمتني حقاً أننا خلاصة تاريخ متراكم وأننا في آخر اليوم لا نتساوى فقط، ولكن ثمة أيضاً ما يربطنا أكثر مما يفرقنا. إنها القوة التي يجب أن أؤمن بها».

كتاب الأسرار

يُعد ألبوم «كتاب الأسرار» الإصدار السابع للورينا ميكانيت بعد آخر تسجيلاتها« الزيارة»The visi ، و«القناع والمرآة» .The Mask and Mirror صدر في العام ١٩٩٧، وحاز على الميداليات الذهبية في كل من كندا والولايات المتحدة وأسبانيا وإيطاليا وفرنسا وتركيا ونيوزيلندا واليونان. وقد وصلت مبيعاته إلى ثلاثة ملايين نسخة.

يضم الألبوم ثماني أغان تحمل المستمع إلى رحلات مدهشة وغير متوقعة، تتنوع بين «رقصة الممثلين» و«جزيرة سكليج» Skellig و«رحلة ماركوبولو» و«قاطع الطريق» و«صلاة دانتي» و«رحلة ليلية عبر جبال القوقاز».

تقول ميكانيت في مقدمة طويلة للألبوم:

(على امتداد السنوات التي قضيتُها في تأمل مميزات حياة القبائل السلتية، بدأتُ أتساءل فيما إذا كان ترحالهم

الأسطوري ينبع من ضرورة داخلية. ثم جاءت الإجابة لا إرادية: قلق تكمن جذوره في فضول نهِم.

أعتقد أن فضولي وتعطشي للسفر والتجوال جعلاني أعي إحساسي العميق بالانتماء للنسب السلتي كجزء من ذلك العالم الجديد والممتد من الناس الذين توغلوا بعيداً بشكل مذهل. وكلما تعلمتُ عن الحضارة السلتية الشاملة وتقلباتها المفاجئة، ازددتُ تعمقاً في معرفة السلتيين المعاصرين، دفعني بدوره إلى ارتياد آفاق أخرى قد لا تمت بصلة للسلتيين أنفسهم.

عندما تطلق العنان لفنك ..فإنك تألف التواضع الذي يأتي مع مشاهدتك أفضل خططك وهي تأخذ اتجاهات مغايرة وتغدو تسجيلاتك شيئاً مختلفاً عما توقعته، فتشرع بالسفر إلى روما، لتنتهي في اسطنبول.. تسافر إلى اليابان لتنتهي في قطار يعبر سيبيريا.. وهكذا تصبح الرحلة وليست الوجهة، مصدراً للدهشة.

في النهاية أتساءل فيما إذا كانت أهمَّ خطوات رحلتنا تنتهي بإلقاء الخارطة بعيداً. ربما سنكون أكثر قدرة على نبش الأسرار الحقيقية للأمكنة، إذا ما تخلصنا من أهوائنا المسبقة، لنتذكر أننا امتداد لتاريخنا المتراكم.

اجتمعت هذه الأغاني كفسيفساء، في قطع انسجمت الواحدة تلو الأخرى. وهي تذكارات تاريخ مبعثر تزيح الطبقات لتكشف عن ماض هشّ، كما شاهدتُ في موقع أثري في إيطاليا في «تشانيسانو» حيث تكشف طبقات روما القديمة عن طبقات «إيتروسكان» الأكثر قدماً وعراقة.. أو في موقع دفن الشيخ السلتي الغامض في «أورفيتو».

آمل أن يتمكن هذا الشريط من إشباع الفضول كما تفعل أفضل كتب الرحلات. يمكننا جمع تذكارات مهمة من جميع الرحلات سواء الخيالية أو الجغرافية، وهي التي تذكرنا بأن حياة البشر تنتعش بالأسرة والأصدقاء، بقدرتنا على خلق حيواتنا كما لو أننا نبدع قطعة فنية، وباجتهادنا في إقامة تصالح ما بين حاجاتنا المادية وأهمية علاقاتنا مع بعضنا البعض..)

لورينا ميكانيت

تستلهم ميكانيت مقدمتها الموسيقية للألبوم من أسفارها إلى اليونان وتركيا، ومن صدى رحلات الآخرين كرحلة الراهب جون موشوس في القرن السادس الميلادي من جبل آثوس باليونان إلى بيزنطة.

رقصة الممثلين

في «رقصة الممثلين» تقدم ميكانيت صورة موسيقية لعادة شعبية تستمد جذورها من عبادة الشجر التي كان يقوم بها أناس سكنوا مناطق كبيرة من غابات أوروبا. يتجول الممثلون وهم يرتدون أقنعتهم في شوارع القرية وبيوتها ويغنون حاملين أغصان الأشجار في أوقات مختلفة في السنة خاصة في رأس السنة الجديدة.

جزيرة سكليج Skellig

في جزيرة «سكليج» تحكي كلمات الأغنية قصة راهب ايرلندي عجوز في القرن السابع الميلادي. قضى معظم حياته وحيداً في صومعته في جزيرة سكليج مايكل التي تقع على الساحل الغربي لأيرلندا ثم انتقل مع إخوته النساك إلى أوروبا. وعلى سرير الموت أخذ يوصي أحدهم بحمل أمانة ومسؤولية نسخ وحفظ النصوص الدينية القديمة. تحوي هذه النصوص ملاحظات ورسومات لطيور وفئران ومخلوقات صغيرة أخرى.

رحلة ماركوبولو

تفكر ميكانيت في رحلة ماركوبولو العجيبة إلى الشرق وأن ما أحضره من هناك لم يكن مجرد بضائع بل روح الشرق التي ألهبت خيال الغرب لقرون. أخذت ميكانيت تدمج الألحان الصوفية الأصلية في نسيج ألحانها الخاصة. وتتساءل : ما هي العجائب التي رآها بولو في رحلاته؟ أية أصوات ومشاهد تعرض لها؟!

قاطع الطريق

في أغنية «قاطع الطريق» تستدعي ميكانيت القصة التراجيدية في قصيدة ألفرد نويس، الذي لاقت أعماله شهرة ملحوظة في القرن العشرين ومن خلال هذه القصيدة عرفت ميكانيت أن منطقة ولتشاير كانت تعج بقطاع الطرق.

رحلة ليلية عبر جبال القوقاز

في هذه الرحلة تُفتن ميكانيت بالسيرة الذاتية « قدمتُ من وراء جبل كاف» لـ«مرات ياجان» وارتباطه بعالم الصوفية أثناء التدريب على الفروسية في الأجزاء الجبلية والبعيدة للقوقاز. عبر هذه السيرة استطاعت ميكانيت أن

تكتشف البعد الصوفي فيها: «الموسيقى والغناء لا يثمران في القلب المفرغ منهما».

صلاة دانتي

في ديسمبر ١٩٩٥ عبرت ميكانيت سيبيريا بالقطار. وعبر النافذة كانت تشاهد لوحة حية للبشر العابرين، فتذكرت كلمات دانتي في الكوميديا الإلهية، تقول: « عندما قرأت كتاب دانتي، بدت الأرواح التي قابلتها وشاهدتها عبر النافذة وكأنها تتعقبني، بدت ذات صلة بكلمات دانتي».

الأغاني

جزيرة سكليج SKELLIG

موسيقى وكلمات: لورينا ميكانيت.

أشعل الشمعة ياجون، انقضى النهار وغنت العصافير آخر أغنياتها:
ونادت الأجراس الجميع للقداس
اجلس هنا بقربي، فالليل طويلُ جداً
ثمة ما يجب أن أقوله، قبل أن أرحل..

لازمتُ اخوتي النُساك، واحتفظت بكتبي
نقشتُ فيها كلمات الرب والكثير من التاريخ
جثمتُ سنواتٍ طويلة عند البحر
غسلت الأمواج دموعي وذكرياتي ذرتها الريح

سمعت البحر يتنفس ويزفر فوق الشاطئ
عرفتُ دم العاصفة وتحملت هيجانها
وهكذا مضت الأعوام، وأنا في صومعتي الصخرية
مع فأر أو عصفور، كم أحبهما يا صديقي

وعندما آن الرحيل، جئت هنا إلى روماني
ومضت أعوامٌ كثيرة حتى وصلت إليك
مشيت فوق الطرقات المتربة
تسلقت الجبال العالية، وعبرت الأنهار العميقة
خلف السماء الممتدة

هنا تحت أزهار الياسمين هذه، وبين أشجار السرو
أمنحك كتبي وجميع أسرارها..

والآن خذ الساعة الرملية واقلبها
وعندما يستقر الرمل.. أكون أنا قد رحلتْ.
أشعل الشمعة ياجون، انقضى النهار وغنت العصافير آخر أغنياتها..
ونادت الأجراسُ الجميع للقدّاس..

رحلة ليلية

عبر جبال القوقاز Night Ride Across the Caucasus

موسيقى وكلمات: لورينا ميكانيت

امتط فرسك وانطلق في الليل انطلق
انطلق في الليل انطلق

ثمة أطياف، ثمة ذكريات
ثمة أصداء حوافر مُدَوية
ثمة نيران، ثمة ضحك
ثمة أصوات آلاف الحمام

في الظلمة المخملية
عند ظلال الأشجار الصامتة
إنهم يرقبون، إنهم ينتظرون
ويشاهدون أسرار الحياة

النجوم المتساقطة فوق التلال النائمة
ترقص بعيداً بُعد البحر
وأنت تنطلق فوق الأرض
سوف تشعر بكفها الناعمة
تقودك نحو قدرها

خذني معك في هذه الرحلة
حيث لا حدود للوقت
في كاتدرائيات الغابة
وفي كلمات أضاعت أفواهها

ابحث عن الإجابات واسأل الأسئلة
ابحث عن جذور شجرة عتيقة

خذني للرقص، خذني للغناء
سأنطلق حتى يلتقي القمرُ بالبحر

صلاة دانتي Dante Prayers

الموسيقى والكلمات : لورينا ميكانيت

عندما برزت الغابة المظلمة أمامي
وامتدت الدروب، وقال كهنة الكبرياء
أن لا طريق آخر، حفرت أحزان الصخر

لم أصدق لأنني لم أر، ورغم أنك أتيتني
في الليل، حيث يُفتقد النور،
عرضتَ عليَّ حبَّك تحت ضوء النجوم

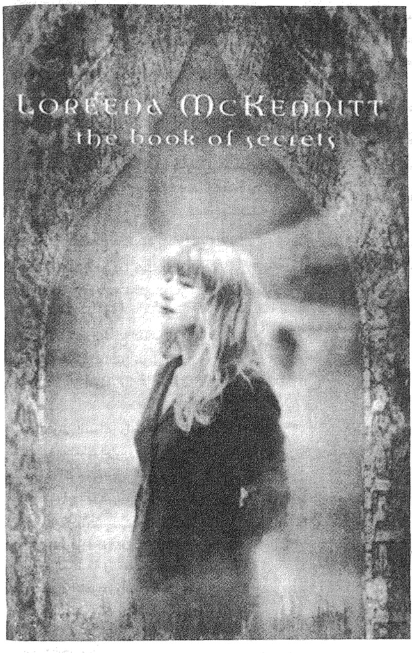
أجِل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني
ثم نهض أمامي الجبل، عند بئر الرغبة
العميق، من ينبوع المغفرة، خلف الثلج
والنار

أجِل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني

كم يبدو القلب هشّاً رغم أننا
تقاسمنا الطريق المتواضع وحدنا
امنح هذه الأقدام الطينية أجنحة
لتطير، لتلامس وجه النجوم

ابعث الحياة في القلب الواهن، ارفع ستار
الخوف المميت، خذ هذه الآمال المقوّضة، المحفورة
بالدموع. وسنعلو فوق الهموم الأرضية

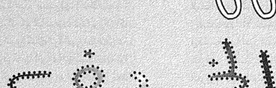
أجِل بصرك في المحيط، امنح روحك
للبحر، وعندما يبدو الليل طويلاً
تذكرني.. تذكرني

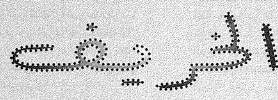


الهامش:

(١) المجتمع السلتي عبارة عن مجموعة من البشر سكنوا أجزاء واسعة من أوروبا الغربية والوسطى والشرقية بالإضافة إلى آسيا الصغرى في الألفية الأولى قبل الميلاد. وقد امتد تأثيرهم من أسبانيا إلى شواطئ البحر الأسود ومن أوكرانيا إلى تركيا. ثمة روابط تجمع القبائل السلتية تتمثل في اللغة والعادات والدين، كما كانت تتمتع هذه القبائل بقدر كبير من الديمقراطية والمساواة بين الرجل والمرأة. يدين السلتيون بالديانة المسيحية وأنشأوا كنيسة في أيرلندا. اشتهروا بالزراعة والتجارة والحرف اليدوية. أما اليوم فيتواجد السلتيون في فرنسا وأسبانيا وتركيا وأيرلندا واسكتلندا وويلز، ولا يزال بعضهم يتحدث اللغات السلتية.

سيناريو





سوناتا الخريف



انجمار برجمان

ترجمة: مها لطفي*

فيكتور: اقف احيانا انظر إلى زوجتي دون أن تدري بوجودي. انها مغرمة بالجلوس هناك عند شباك الزاوية. في هذه اللحظة اعتقد انها تكتب رسالة لوالدتها. عندما دخلت تلك الغرفة للمرة الأولى قالت، «آه، ما أروعها. اشعر هنا وكأنني في منزلي.» كنا قد تعارفنا منذ بضعة أيام فقط، كان هنالك مؤتمر للأساقفة في تروندهايم، وكانت هي هناك تمثل صحيفة كنسية أو اخرى. تقابلنا اثناء تناول الغداء، واخبرتها عن الابرشية هنا. كانت مهتمة جدا بالموضوع لدرجة انني غامرت واقترحت عليها الحضور ذات صباح عندما ينتهي المؤتمر، واثناء الطريق سألتها إن كانت توافق على الزواج مني. لم تجبني، ولكن عندما دخلنا إلى الغرفة استدارت نحوي وقالت: «آه، ما أروعها. اشعر هنا وكأنني في منزلي.» منذ ذلك الحين عشنا حياة هادئة سعيدة في هذه الأبرشيّة. اخبرتني ايضاً بالطبع عن حياتها السابقة. بعد ان تخرّجت في المدرسة الثانوية التحقت بإحدى الكليات وخطبت إلى أحد الأطباء، وعاشت معه بضع سنوات، كتبت كتابين صغيرين ثم سقطت مريضة بالسل، وفسخت الخطبة وانتقلت من اوسلو إلى بلدة صغيرة في جنوب النرويج حيث بدأت العمل كصحفية. (اخذ يقلب صفحات كتاب صغير) هذا اول كتاب لها. احبه كثيراً. هذا ماكتبته «على الانسان ان يتعلم كيف يعيش، انني اتمرّن يومياً على ذلك. اكبر العقبات التي تصادفني هي عدم معرفتي من أنا، اتلمّس طريقي كالعمياء. لو كان هنالك من يحبّني كما أنا، لتجاسرت اخيرا ونظرت إلى نفسي.» (يتوقف عن القراءة) احب ان اقول لها، ولو مرة واحدة، انها محبوبة من كل القلب، ولكنني لا املك الطريقة التي اقول لها ذلك، فتصدقني. لاستطيع ان اجد الكلمات المناسبة.

(١)

ايفا: كتبت رسالة لوالدتي. هل اقرأها لك أم انني اقطع خلوتك؟

فيكتور: كلا، كلا، تعالي واجلسي. نحن بحاجة لبعض الضوء. لقد حلّ الخريف كما يبدو من قِصَر الأيام. سوف اقفل الراديو؛ انها احدى حفلات بعد الظهر الموسيقية.

إيفا: إذا كنت تريد الاستماع إليها حتى النهاية فسوف اعود لاحقاً.

فيكتور: افضّل ان تقرأي لي الرسالة.

ايفا: (تقرأ) «كنت البارحة في البلدة وصادفت أجنيس التي كانت في زيارة قصيرة لأهلها مصطحبة زوجها واولادها. اخبرتني عن موت ليوناردو. يا امي الصغيرة العزيزة. اعلم كم كانت الصدمة شديدة عليك. وقد اخبرتني اجنيس انك كنت في اسكونيا في زيارة قصيرة بين جولتين من الحفلات الموسيقية. اتصلت ببول واخذت العنوان منه. (تتوقف): اتساءل ما اذا كان يهمك أن تأتي لزيارتنا في بندال لبضعة ايام أو اسابيع حسبما تستطيعين أو ترغبين. وحتى لا ينتابك الخوف وتبادري إلى الرفض، اريد أن اخبرك بأن الابرشية واسعة جداً. وستكون لك غرفتك الخاصة المستقلة تماماً وبها كافة الخدمات. لقد بدأ الخريف فعلياً هنا، مرّت علينا ليلتان من الصقيع؛ شجر البتول يتحول إلى اللونين الأصفر والأحمر؛ نحن نقطف أواخر ثمرات الفراولة المعرّشة فوق المياه الضحلة. وبما ان الرياح الهوجاء لم تعصف بنا بعد، فما زالت امامنا ايام عديدة صافية ولطيفة. لدينا بيانو رائع مميزٌ، ويمكنك التمرن عليه قدر ما ترغبين. الا يسعدك ألا تضطري للمكوث في احد الفنادق لبضعة اسابيع؟ امي يا اعز الناس، قولي إنك ستأتين. سوف نجعل من مجيئك تظاهرة حب فندللك بكل الوسائل المستطاعة. لقد مرّت عصور منذ ان تقابلنا لآخر

* كاتبة ومترجمة من لبنان

مرة. منذ سبع سنوات في اكتوبر! حباً كثيراً من فيكتور وابنتك ايفا.

(٢)

تصل شارلوت باكراً أكثر مما توقعنا. كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة صباحاً عندما توقفت عربتها امام الابرشية الممتدة الصفراء. تقف ايفا في منتصف درجات السلم. تختبئ خلف النافذة تراقب والدتها فيما هي تخرج ببطء من السيارة وتقف مترددة امام صندوقها (لحظة جمود).

ايفا: (امام المنزل)، امي حبيبتي! اهلا بك! آه. كم انا سعيدة لحضورك، اكاد لا اصدق هذا! سوف تمكثين لفترة طويلة اليس كذلك؟ يا الهي ما اثقل هذه الحقائب! هل احضرت كل نوتاتك الموسيقية؟ يا للروعة! باستطاعتك الآن إعطائي بعض الدروس. سوف تفعلين اليس كذلك؟ آه انك تبدين تعبة! ولكن لا غرابة في ذلك بعد هذه الرحلة الطويلة بالسيارة. فيكتور غير موجود الآن في المنزل، لم نعتقد انك ستأتين مبكرا.

(٣)

شارلوت: جلست مع ليناردو نهار وليل البارحة. كان يعانى الما مبرحاً بالرغم من اعطائه الحقن كل نصف ساعة. كان يبكى بين الفينة والأخرى. لم يكن خائفاً من الموت ولكنه كان يبكى من الألم.

زحف النهار ببطء شديد.. خارج المستشفى تقوم أعمال بناء فيسمع ضجيج الثقب والطرق والقعقعة. تنصب الشمس متوهجة ولا ستارة أو مظلة. كان المسكين ليوناردو محرجاً جداً بسبب رائحته الكريهة. حاولنا ان نحصل على غرفة اخرى ولكن اجنحة عديدة كانت مغلقة للتصليحات. في المساء تتوقف الأصوات المحيطة بالبناء، وعندما تغرب الشمس استطيع ان افتح النافذة. كانت الحرارة في الخارج بمثابة جدار يغلف المبنى، لم يكن هنالك نسمة هواء. دخل البروفيسور وهو صديق قديم لليوناردو. جلس على الكرسى عند رأس السرير وأخبر ليوناردو بأنه لن يمر وقت طويل قبل أن يبدأ بإعطائه حقنة كل نصف ساعة كي يموت بلا ألم. ضرب البروفيسور بيده على خده معلقاً انه ذاهب ذلك المساء الى حفلة موسيقية لبرامز، وسوف يعود اليه بعد ذلك. سأله ليوناردو عن المقطوعات التي ستعزف، وعندما سمع انه الكونشرتو المزدوج لشنايدرهان وستاركر طلب من البروفيسور ان يخبر جانوس بأنه يريد *اعطاءه التشيللو «الكولترمان» الخاص به*، وانه كان يفكر بهذا الموضوع منذ بعض الوقت. غادر البروفيسور بعد ذلك، ودخلت ممرضة الجناح إلى الغرفة واعطت ليوناردو حقنة. اعتقدت انني يجب ان اتناول شيئا من الطعام ولكنني لم اكن جائعة. شعرت بغثيان بسبب الرائحة. رقد ليوناردو بضع دقائق، ثم استيقظ وطلب منى مغادرة الغرفة وقرع الجرس يطلب ممرضة الليل. جاءته فوراً بحقنة أخرى. بعد دقيقة أو اثنتين جاءت إليَّ في الممر وقالت أن ليوناردو قد مات. جلست معه طوال الليل (توقفت عن الكلام) ظللت افكر في ليوناردو و بأن صداقتنا استمرت ثمانية عشر عاماً، واننا عشنا معاً ثلاثة عشر منها، واننا لم نتبادل اية كلمة غضبي. لعامين من الزمن كان يعرف انه سيموت وانه لا أمل يرجى في النجاة. كنت اذهب لأراه كلما سنحت لي الفرصة في فيلته خارج نابولى. كان لطيفاً وحساساً يسعد لنجاحي. كان بالكاد يذكر مرضه، ولم اكن لأحب أن اسأل ـ فقد كان ذلك يتعسه. في أحد الأيام نظر إليَّ طويلا ثم ضحك وقال: في مثل هذا الوقت من العام القادم أكون قد رحلت، ولكنى سأبقى معك كما اعتدنا، سوف أفكرَ بك دائماً. كان ماقاله عذباً جداً ولكنه تكلم بأسلوب مسرحي (تتوقف) لا أستطيع القول انني احمل معى الحزن انىَ ذهبت. موت ليوناردو كان متوقعاً ومطلوباً. آه حتماً ترك فراغاً، ولكن ليس مستحباً ان يمزّق الأنسان نفسه. (تضحك) هل تعتقدين انني تغيرت كثيراً خلال هذه السنوات السبع التي لم نلتق فيها؟ حسناً، انا اصبغ شعري كما ترين. ليوناردو لم يكن يحب أن يراني بشعر رمادي. ماعدا ذلك انا كما كنت دائماً، الا تعتقدين ذلك؟ أشتريت هذا الثوب من زيوريخ، اردت أن احصل على شيء مريح يناسب رحلة السيارة الطويلة. رأيته في نافذة احد المحلات في شارع بان هوف. دخلت وجربته ووجدته مناسباً تماماً وكان رخيصاً جداً. ألا تعتقدين انه لطيف؟

ايفا: نعم يا أمي الحبيبة، لطيف جداً.

شارلوت:حسناً، على ان أفرغ حقائبي. ساعديني في هذه الحقيبة، ايتها العزيزة. انها ثقيلة للغاية، وظهري يؤلمني جدا نتيجة هذه الرحلة. هل تعتقدين انه باستطاعتنا الحصول على لوح من الخشب نضعه تحت المرتبة؟ يجب أن يكون سريري قاسياً كما تعلمين.

ايفا: هنالك فعلاً لوح تحت المرتبة وضعناه البارحة.

شارلوت: رائع. (تراجع نفسها) ايفا، عزيزتى، ماذا هنالك؟ انك تبكين، كلا، دعيني أرى. ماذا هنالك؟ يا حملي الوديع أنك مضطربة.هل قلت لك شيئاً سخيفاً؟ انت تعلمين كيف ادير الحديث.

ايفا: انني ابكى لفرط سعادتي برؤياك.

شارلوت: عانقيني بشدة مثلما كنت تفعلين وانت صغيرة. لم أفعل سوى التحدث عن نفسي. الآن حدثيني أنت عنك. دعيني انظر اليك، يا عزيزتي ايفا.كم رّق عودك خلال السنوات الأخيرة هذه، استطيع ان ارى ذلك الآن. انت لست سعيدة ايضاً. يجب أن تخبريني بما لديك. تعالى،دعينا نجلس هنا. هل تمانعين إذا ما أخذت سيجارة؟ فقط أخبريني كيف تسير الأمور يا عزيزتي ايفا؟

ايفا: حسناً، لايمكن ان تكون افضل.

شارلوت: الا تعيشين حياة منعزلة؟

ايفا: لدينا عملنا في الأبرشية، فيكتور وانا.

شارلوت: نعم، حتماً.

ايفا: كثيراً ما اعزف في الكنيسة. الشهر الفائت اقمت امسية موسيقية كاملة. عزفت وتكلمت عن مقطوعة موسيقية. كانت الحفلة ناجحة جداً.

شارلوت: لا تنسى ان تعزفي لي، إن كنت ترغبين في ذلك.

ايفا: احب ذلك كثيراً.

شارلوت: اقمت خمس حفلات موسيقية مدرسية في لوس انجلوس في قاعة الموسيقى المخصصة لذلك. ثلاثة آلاف طفل في كل مرة. عزفت وتكلمت معهم. لن يمكنك ان تتخيلي مقدار النجاح. ولكنه كان متعباً.

ايفا: أماه، هنالك ما أريد البوح لك به.

شارلوت: نعم؟

ايفا: هيلينا موجودة هنا. (تتوقف)

شارلوت: (غاضبة) كان عليك أن تكتبي لي بوجودها هنا. ليس من العدل أن تتركيني اجابه أمراً واقعاً.

ايفا: لو انني أخبرتك انها تسكن هنا لما حضرت إلينا.

شارلوت: أنا متأكدة انني كنت سأحضر على اية حال.

ايفا: وانا متأكدة انك لم تكونى لتفعلي!

شارلوت: الا يكفي موت ليوناردو؟ هل كان عليك أيضاً ان تجرّي لينا المسكينة إلى هنا؟

ايفا: لينا تسكن هنا منذ عامين. كتبت لك انني وفيكتور قررنا ان نسألها إن كانت ترغب في العيش معنا. كتبت لك.

شارلوت: لم أستلم الرسالة مطلقاً.
ايفا: او انك لم تعبأي بقراءتها.
شارلوت: (تهدأ فجأة) الا تعتقدين انك تظلمينني؟
ايفا: نعم.
شارلوت: لست مستعدة لرؤيتها. على أي حال ليس اليوم.
ايفا: امي العزيزة، لينا انسانة رائعة. إنها فقط تعاني من صعوبة في النطق. لكنني تعلمت ان افهم ما تقوله.استطيع ان اتواجد لأترجم.انها مشتاقة جداً لرؤيتك.
شارلوت: يا عزيزتي، كانت الأمور تبدو أنسب لها في منزل الرعاية ذاك.
ايفا: ولكنني افتقدتها.
شارلوت: هل انت متأكدة انه من الأفضل لها الإقامة معك هنا؟
ايفا: نعم. وانا اجد من اعتني به.
شارلوت: هل ساءت حالتها عن ذي قبل؟ أعنى هل هي....؟ هل هي....؟ اعني، اسوأ؟
ايفا: آه نعم، انها اسوأ. ان هذا جزء من المرض.
شارلوت: تعالي اذاً، دعينا نذهب إليها لنراها.
ايفا: هل انت واثقة من رغبتك في ذلك؟
شارلوت: (تبتسم) اعتقد ان الامر مزعج، ولكنني لا املك خياراً.
ايفا: أماه.
شارلوت: لم استطع في الواقع ان اتعايش مع الناس الذين لا يدركون دوافعهم.
ايفا: هل تعنيني انا بذلك؟
شارلوت: إذا كان الحال مطابقاً... لنذهب.

(٤)

شارلوت: حبيبتي لينا! سوف اعانقك واقبلك. سوف آخذ ذراعيك هكذا واضعهما على كتفي. لطالما فكرت بك، كل يوم.
(تقول هيلينا شيئاً)
ايفا: تقول هيلينا ان حلقها ملتهب نتيجة البرد ولاتريد ان تنقل اليك العدوى.
شارلوت: (تقبلها ثانية) آه، لم اخش الجراثيم يوماً، لقد مرّ عشرون عاماً منذ ان اصبت بالبرد آخر مرة. ما اجمل حجرتك. وياله من منظر! انه نفس المنظر الذي اشاهده من غرفتي.
ايفا: تقول لي لينا ان انزع نظارتها لكي تشاهديها بشكل أفضل.
شارلوت: استطيع ان ارى جيداً
(هيلينا تقول شيئاً)
ايفا: تريدك أن تأخذي رأسها بين يديك وتنظري اليها.
شارلوت: هكذا؟
هيلينا: نعم.
شارلوت: انا سعيدة جداً لاهتمام ايفا بك. لم تكن لدي اية فكرة. ظننت انك مازلت في ذلك البيت. فكرت ان احضر لأراك قبل أن اغادر. ولكن من الأفضل كثيراً هكذا، الا تعتقدين ذلك؟
هيلينا: نعم.
شارلوت: نستطيع الآن أن نبقى معاً كل يوم.
هيلينا: (بسعادة) نعم.
شارلوت: هل تتألمين؟
هيلينا: كلاً.
شارلوت: ما أجمل تسريحة شعرك.
(تقول هيلينا شيئاً)
ايفا: انه على شرفك، يا أمي.
شارلوت: انني اقرأ كتاباً ممتازاً عن الثورة الفرنسية. مارأيك ان أقرأ لك بصوت مرتفع؟ يمكننا أن نجلس على الشرفة معاً وأنا اقرأ لك. هل تحبين ذلك؟
هيلينا: نعم.
شارلوت: ويمكننا ان نذهب في نزهة بالسيارة. وأنا لم يسبق لي أن زرت هذه الانحاء قبلاً.
هيلينا: نعم.
شارلوت: لقد فكرت بك كثيراً.
(تقول هيلينا شيئاً ثم تضحك)
شارلوت: ماذا قالت؟
ايفا: تقول لينا انك لا ريب متعبة جداً ولا يجدر بك ان تبذلي مجهوداً اضافياً اليوم. تعتقد انك قمت بعمل جيد.
شارلوت: هل تملك لينا ساعة؟
ايفا: نعم تملك ساعة بجانب السرير.
شارلوت: إليك يا لينا ساعة معصمي، خذيها. لقد اعطاني اياها احد المعجبين الذي كان يعتقد انني اتأخر دائما. هل ستتناول لينا العشاء معنا؟
ايفا: كلا، فأنا عادة اعطيها الوجبة الرئيسية في منتصف النهار. انها تتبع نظاماً غذائياً خاصاً على أية حال. لقد اكلت كثيراً في المستشفى.
(هيلينا تقول شيئاً)
ايفا: لينا تقول ان...
شارلوت: انتظري! اعرف ما ارادت لينا قوله: هنالك فراشة في الشباك! اليس هذا صحيحاً؟

(٥)

شارلوت(لوحدها): لماذا اشعر وكأن حرارتي مرتفعة؟ لماذا اشعر برغبة في البكاء؟ اية حماقة بلهاء. علي أن اشعر بالعار، هذه هي الفكرة. ثم يلي ذلك تأنيب الضمير. دائما، دائماً ضمير مذنب! هرولت بسرعة لأصل إلى هنا. ماذا كنت اتخيل؟ ما الذي كنت اتوق اليه بلهفة شديدة، رغم انني لم أكن لأعترف بذلك لنفسي؟ سوف اغتسل ثم انام برهة من الزمن، او على الأقل امدد جسدي واغلق عينيّ. ثم ارتدي شيئاً لطيفاً للعشاء يجبر ايفا على الاعتراف بأن والدتها الكبيرة في السن ما زالت محتفظة ببهائها. لن يفيدني البكاء، تجاوزت الساعة الرابعة الآن. يا للعنة! كانت تجلس هناك تحملق بعينيها الواسعتين. اخذت وجهها بين يديّ واحسست بالمرض ينتفض في عضلات بلعومها الواهنة. اللعنة، عندما افكر بأنني لا استطيع رفعها إلى سريري لتهدئة خاطرها كما كنت افعل عندما كانت في الثالثة من عمرها. ذلك الجسد الناعم الممزق، ذلك هو جسد لينا حبيبتي! لا تبكي الآن، بحق المسيح. لقد تجاوزت الساعة الرابعة والربع. سوف اغتسل، مما سينعش تفكيري. سوف اختصر مدة زيارتي. ولكن اربعة ايام لا بأس بها، سيكون بمقدوري أن احتملها. ثم سوف اذهب إلى افريقيا كما كانت خطتي سابقاً. هذا يؤلم. يؤلم. يؤلم. دعني ارى الآن. هل هذا يؤلم بنفس الطريقة التي احسها في الحركة الثانية من سوناتا بارتوك؟ (تهمهم لنفسها بالنغمة) نعم، الألم نفسه. كنت اعزف تلك الفواصل بسرعة شديدة، طبعاً كنت افعل ذلك. عليّ ان اعزفها على النحو التالي: الضربة العالية بام بام

ثم تأتي وخزة ألم صغيرة.ببطء ولكن بلا دموع، لأن الدموع لم يعد لها وجود أو لأنها لم تكن موجودة أصلاً. هذا هو الأمر. إذا كان هذا صواباً، فإن زيارتي للأبرشية كانت ذات فائدة في النهاية. سوف ارتدي الآن ثوبي الأحمر كي اغيظ ايفا التي تعتقد انه على أن ارتدي ثوباً مناسباً بعد وفاة ليوناردو التي لم يمر عليها زمن طويل بعد. ليس هناك ما يعيب جسدي على أي حال. قد لا يكون رائعاً ولكنه جسد مقبول ولطيف. عندما اصل إلى افريقيا سوف........ او لنفترض انني سوف اذهب إلى كريت لرؤية هارولد؟ (تضحك) بالرغم من ان الأستاذ هارولد خنزير إلا أنه طباخ جيد ويعرف كيف يعيش. سوف اتصل به هذا المساء، هذا ما سأفعله. سوف يريحني هذا بعد أربع ساعات من التظاهر بالتقوى. (فجأة) لماذا انا بهذه القسوة؟ انا غاضبة طوال الوقت. ايفا تظهر لي كل الحب والسعادة لاستضافتي هنا. فضلاً عن ذلك فإن فيكتور انسان راقٍ وانه لمن حسن حظ ايفا، «الطفلة الباكية»، ان يكون لديها مثل هذا الزوج الطيب. أنا اراهن ان الدوش لا يعمل. حسنا، أنا لا اعلم! انه يعمل!

(٦)

ايفا: هذه الأم المميزة لا استطيع ان افهمها! كان عليك ان ترى وجهها عندما اخبرتها ان لينا تسكن معنا. كان عليك ان ترى ابتسامتها. تخيل انها استطاعت ان ترسم ابتسامة رغم مفاجأتها وانزعاجها. ثم بعد ذلك عندما وقفنا خارج باب غرفة لينا: ممثلة قبل دخولها، خائفة جداً ولكنها متماسكة لنفسها. كان الاداء رائعاً. هل تعتقد أن والدتي بلا قلب كلياً؟ لماذا جاءت اذن بحق السماء؟ ماذا توقعت من لقاء بعد سبع سنوات؟ ماذا توقعت وماذا توقعت انا؟ ألا يفقد الأنسان الأمل؟

فيكتور: لا اعتقد ذلك.

ايفا: لا يتوقف الانسان عن كونه أما وابنة؟

فيكتور: البعض يفعل كما اعتقد.

ايفا: انه مثل شبح ثقيل يسقط فجأة فوقك عندما تفتح باب الحضانة، بعد أن تكون قد نسيت منذ زمن طويل انه باب حضانة. هل تعتقد انني قد نضجت؟

فيكتور: لا أعرف ما تعنين بانك نضجت.

ايفا: وانا لا اعرف ايضاً.

فيكتور: أن ينضج الانسان هو ان يستطيع التأقلم مع احلامه وآماله. ان يتلاشى التوق.

ايفا: هل تعتقد ذلك؟

فيكتور: ربما يتوقف الانسان عن الاندهاش.

ايفا: كم يبدو عليك التعقل وانت تجلس هناك تضع غليونك القديم في فمك، انت ناضج جداً، انا واثقة.

فيكتور: لا اعتقد انني كذلك. فأنا تأخذني المفاجأة كل يوم.

ايفا: ممَ؟

فيكتور: منك مثلاً. بالإضافة إلى ذلك فلدي احلام وآمال في منتهى اللاعقلانية، ونوع من التوق ايضاً، فضلا عن ذلك.

ايفا: التوق؟

فيكتور: التوق اليك.

ايفا: هذه كلمات جميلة جداً اليست كذلك؟ اعني كلمات لا معنى حقيقي لها. لقد رُبيت على الكلمات الجميلة. كلمة «الألم» مثلاً. والدتي لا تغضب ولا يخيب املها أو تصاب بالكآبة ابداً، انها «تتألم». لديك كلمات اخرى كثيرة على هذه الشاكلة. بالنسبة لك على ما اعتقد، فإنه نوع من المرض الوظيفي. عندما تقول انك تتوق لي بينما انا اقف هنا امامك، ابدأ بالإرتياب.

فيكتور: تعرفين جيداً ما اعني.

ايفا: كلا. لو كنت اعرف لما كان ليخطر في بالك مطلقاً أن تقول إنك تتوق لي.

فيكتور: (مبتسما) هذا صحيح.

ايفا: وهذا يظهر أنني اماثلك حكمة أو ربما اكثر حكمة منك. حسناً يجب أن اذهب إلى المطبخ لاتفقد الروستو البقري. لقد كانت والدتي تعتقد دائماً انني طباخة رديئة. انها نهمة جداً. لقد سمعتها احدى المرات تقضي امسية بكاملها تناقش متعهّد حفلاتها الاميركي في كيفية صنع مرق الطعام. كان الاثنان في حالة من النشوة الخالصة.

فيكتور: اعتقد انك......

ايفا: طباخة رائعة. شكراً يا عزيزي. بالمناسبة، يجب ان لا أنسى ان اجهز قهوة خالية من الكافيين لوالدتي العزيزة. لطالما تساءلت لماذا لا تنام جيداً. اعتقد انني اعرف السبب. لو ان تلك المرأة كانت تنام بشكل طبيعي فإن حيويتها سوف تسحق كل من حولها. إن ارقها هو المنظم الذي تستخدمه الطبيعة لخفض حيويتها إلى نسب مقبولة. (تخرج، وتعود ثانية) إنظر كيف تلبس بعناية لتناول وجبة العشاء. لاحظ التنّبه الكامل الذي يستهدف التذكير بأنها ارملة وحيدة تعيش في حداد.

(٧)

ايفا: أماه، ما اجمل هذه الثوب!

شارلوت: هل تعتقدين انه يلائمني؟ لقد ظننت لفترة طويلة انني لا استطيع ارتداء اللون الأحمر، ولكني قابلت في احد الأيام صديقي القديم صموئيل باركنهرست فقال لي : «شارلوت. لقد جئت لتوي من مشاهدة مجموعة ديور الخريفية وكان بينها فستان أحمر رائع وجدت فيه شخصك بالذات». طلبت منه ان يبتاعه لي و... حسنا، انه فعلا يناسبني. انا في غاية الجوع.

ايفا: ارجو ان توافقي. لقد طهوت لك روستو بقري، كنت تحبينه.

شارلوت: رائع. طبخ بيتي بسيط بعد طعام الفنادق.

فيكتور: حسنا، نخب صحتك ياعزيزتي شارلوت. نحن سعداء ان تكوني بيننا. نرّحب بك من اعماق قلبنا! ارجو ان تشعري انك في بيتك وان تمكثي لفترة طويلة.

(٨)

شارلوت (بالانكليزية على الهاتف) هالو. آه هذا انت يابول. حسنا، انك تزعجنا فعلاً. نحن نجلس حول المائدة. كلا، نحن نتناول طعام العشاء. حسناً، نحن كذلك. في هذه البلد نتناول العشاء في الخامسة. تكلم رجاء بوضوح اكبر. ان خط الهاتف مشوش. اين انت على اي حال؟ في نيس! ماذا تفعل في نيس؟ حاذر أن تضيع مالي في القمار «ماذا تقول (بلهجة رجال الاعمال) نعم فعلت، ولكن عليهم الا يعتقدوا أنهم سوف يفلتون ببساطة كالمرة السابقة. قل لهم باسمي ان اتعابي ستكون هي نفسها، بالإضافة إلى حصتك وتكاليف السفر. فضلاً عن ذلك، عليهم ان يدفعوا مصاريفي. هذا يكلفني ما فوقي وما تحتي. لقد انهرت تماماً عملياً... إلى جانب ذلك يجب ان ينظموا التدريبات لتكون اكثر ملاءمة (تنظر في دفتر مواعيدها) سوف آتي من ميونيخ، يجب أن يتدربوا يومي السبت والاحد صباحاً اذا اصّر فارفيزيو على تجربتين. لا اريد ان أحشر وامزّق نفسي، المواصلات سيئة للغاية وعلي أن امضي النهار بطوله جالسة في المطارات. انتظر، يجب ان احضر نظارتي. بحق الشيطان اين

وضعتها؟ ايفا، ارجوك عزيزتي ان تنظري اذا كنت قد تركت نظارتي على المائدة عند النافذة. شكراً يا عزيزتي ايفا! دعينا نرى... الفتاة المسنة وضعت نظارة على انفها الآن. كلا، يستحيل ذلك. هذه فترة اجازتي، انت تعرف هذا جيداً. كلا هذا لا ينفع، لا يمكن ان احلم بذلك. لقد كتبت هنا، حرة، حرة، حرة. ماهو المبلغ الذي قلت انهم سيدفعونه؟

حسنا، علي اللعنة . آه حسنا، إذا كان باستطاعتهم ان يقيموا حفلتهم البائسة يوم الأربعاء فلا مانع لدي وقل لهم بالنيابة عني ان عليهم ان يجهزوا في المرة القادمة بيت خلاء مناسبا خلف المسرح كيلا اضطر إلى التبول في اناء الزهور. لا يهمني ان يكون القصر من عصر الباروك، ليبارك الله يابول. ثلاثا وثلاثين درجة! اهتم بنفسك ولا تبالغ في الأمور. تذكر، لم نعد صغاراً كما كنا. احبك، انت تعرف ذلك. (تضع الهاتف جانبا) هذا هو وكيلي، انه لطيف جداً. في هذه الأيام هو صديقي الوحيد في هذا العالم. شكراً لا أريد براندي، ولكنني احب قطرة من الوسكي في المساء لاحقا. دعني اساعدك في تنظيف المائدة.

فيكتور: قلنا اننا سوف نفسدك دلالاً.

شارلوت: (تجلس على البيانو) يالها من آلة قديمة جميلة، وياله من جرس رائع، وقد تمّ ضبط ايقاعها حديثا! (تعزف قليلاً) الآن انا فعلاً في مزاج نفسي جيد. ما كان عليّ ان اضطرب.

ايفا: ماذا تعنين يا اماه؟

شارلوت (والدموع في عينيها) حسناً، ماذا تظنين يا ابنتي؟ الاتدركين انني شعرت بالقلق لفكرة رؤيتكم بعد سبع سنوات؟ لقد تجمدت خوفاً ولم يغمض لي جفن طوال الليل. دعيني اخبرك انني كدت ان اهتف لكم هذا الصباح بأنني لن استطيع الحضور.

ايفا: لماذا، يا اماه!

شارلوت: هَل تعتقدين انني مصنوعة من صوّان؟ قطعتين من السكر، ارجوك. هذه القهوة الخالية من الكافيين مملة جداً، ولكن ماذا افعل عندما لا استطيع النوم؟ ارى انك تتدربين على افتتاحيات شوبان (preludes) الا تعزفين بعضاً منها؟

ايفا: ليس الآن يا أماه.

شارلوت: ايفا، لا تتصرفي كالأطفال تسعدينني كثيراً لو عزفت لي.

فيكتور: عزيزتي ايفا، اول البارحة فقط قلت انك تأملين ان تستمع والدتك اليك. أنسيت؟

ايفا: حسنا، إذا اصررت على ذلك. ولكنني بعيدة عن... اعني كله تلفيقا، لا املك التكنيك.لقد تجاهلت وضع الأصابع في هذا الجزء. إن هذا متقدم عن مستواي.

شارلوت: حبيبتي! لا مزيد من الأعذار. تعالي الآن، اعزفي. (تعزف ايفا بريليود شوبان رقم ٢ في دو مينور).

شارلوت: ايفا، يا اعز انسان.

ايفا: هل هذا هو كل ما لديك؟

شارلوت: كلا، كلا. ولكني تأثرت للغاية.

ايفا: (مشرقة) هل احببته؟

شارلوت: أحببتك انت.

ايفا: لا ادري ماتعنين.

شارلوت: الا تعزفين واحدة أخرى؟ طالما نحن الآن في جو لطيف حميم؟

ايفا: أريد أن اعرف ما الخطأ الذي اقترفته.

شارلوت: لم تخطئي بتاتاً.

ايفا: ولكنك لم تبد اى اهتمام بالطريقة التي عزفت بها هذه «البريليود» بالذات.

شارلوت: كل منا يملك تفسيره الخاص.

ايفا: نعم. بالضبط. والآن اريد ان اعرف تفسيرك انت.

شارلوت: ما فائدة ذلك؟

ايفا: (بعدائية) لأنني انا اسألك.

شارلوت: انت الآن غاضبة.

ايفا: أنا مضطربة لأنك كما هو واضح لا تكترثين بإبداء رأيك في هذه البريليود.

شارلوت: حسناً. ان اصررت. (بهدوء) لندع جانباً الناحية التكنيكية البحتة والتي لم تكن سيئة مطلقاً، مع انه بامكانك بذل مزيد من الاهتمام بأسلوب كورتوت في استخدام الأصابع ـ وهذا يساعد في ايصال الايحاء. على اى حال، لندع ذلك جانبا، فسوف نتكلم عن الفكرة الفعلية.

ايفا: حسناً.

شارلوت: شوبان ليس مفرط العاطفية يا ايفا. انه عاطفي ولكن ليس على نحو صبياني. هنالك هوة كبيرة بين الاحساس والعاطفة المفرطة. البريليود التي عزفتها تفصح عن الم مكبوت، وليس احلاما موسيقية،يجب ان تكوني هادئة، واضحة وقاسية. الحرارة مرتفعة إلى درجة الحمى، ولكن التعبير رجولي ومضبوط. لنأخذ الآن الاسطر الأولى (تعزف لتظهر وجهة نظرها). انها تؤلم ولكنني لا اظهر ذلك. ثم استراحة قصيرة. ولكنها تتبخر تقريبا على الفور والألم هو نفسه، لا اكثر ولا اقل. ضبط كامل طوال الوقت. كان شوبان فخوراً، ساخراً، مشبوب العاطفة، معذباً، غاضباً، وشديد الرجولة. وبتعبير آخر، لم يكن امرأة عجوزاً عاطفية على نحو صبياني. هذه البريليود الثانية يجب ان تصاغ لتبدو وكأنها قبيحة. لا يجوز بتاتاً ان تصبح سارة او مرضية، يجب ان تبدو وكأنها خطأ. يجب أن تقاتلي لتشقي طريقك عبرها وتخرجي منتصرة. هكذا (تعزف كل البريلويد).

ايفا: فهمت.

شارلوت: (اقرب إلى التواضع) لا تغضبي مني يا ايفا.

ايفا: لماذا اغضب؟ على العكس من ذلك.

شارلوت: لقد عالجت هذه الافتتاحيات الرهيبة لمدة خمسة واربعين عاماً من عمري. مازالت تحتوي على الكثير من الاسرار، أشياء لا أفهمها. ولكنني لن استسلم.

ايفا: عندما كنت صغيرة اعجبت بك كثيراً. ثم تعبت منك ومن البيانوهات الخاصة بك لسنوات عديدة. الآن اعتقد انني بدأت اعجب بك مرة ثانية ولو بطريقة مختلفة.

شارلوت: (متهكمة) اذن، هنالك بعض الأمل.

ايفا: (بصرامة) نعم، اعتقد ذلك.

فيكتور: اظن أن تحليل شارلوت مغر، ولكن تفسير ايفا اكثر تأثيراً.

شارلوت: (ضاحكة بسعادة) فيكتور، انت تستحق قبلة على هذه الملاحظة.

فيكتور: (محرجا) اقول فقط ما اعتقده.

(٩)

ايفا: احضر إلى القبر هنا كل يوم سبت. إذا كان الطقس معتدلاً كهذا المساء، اجلس قليلاً على المقعد الخشبي واترك لأفكاري العنان. (تتوقف) غرق ايريك في اليوم الذي يسبق ذكرى ميلاده الرابعة. كانت لدينا بئر في الساحة مقفلة الغطاء بالمسامير، ولكنه استطاع بطريقة ما ان يفتحها ويسقط في البئر. وجدناه على الفور، ولكنه كان قد مات. كان هذا اكثر مما

يتحمل فيكتور. كانت هنالك علاقة خاصة بين ايريك ووالده. حزنت كثيراً ظاهرياً، ومنذ البداية شعرت في اعماقي انه مازال حيًا واننا كنا نعيش ملتصقين ببعضنا. على أن اركزّ ولو قليلاً فاجده هناك. احياناً، اشعر ما ان يأخذني النوم أن انفاسه تلامس وجهي ويده تمسك بي. هل تعتقد أن هذا يبدو امراً عصابياً؟ ربما استطيع أن اتفهّم موقفك. بالنسبة لي هذا أمر طبيعي. انه يعيش حياة اخرى ولكننا يمكن ان نلتقي اية لحظة، لا أحَدَ يفصلنا ولا جدار يستعصى على التسلق. اتساءل بالطبع، احياناً، كيف يبدو. ذلك الواقع حيث يعيش ويتنفس ابني الصغير. في نفس الوقت اعرف انه مكان لا يمكن وصفه، حيث انه عالم من المشاعر المحرّرة. الأمر اصعب بكثير بالنسبة لفيكتور عما هو بالنسبة لي. يقول انه لم يعد مؤمناً. حيث يترك الاطفال يموتون. يحرقون احياء، يطلق عليهم الرصاص او يموتون جوعاً أو يصابون بالجنون. احاول إن أشرح له ان لا فرق بين الاطفال والبالغين لأن البالغين مازالوا اطفالاً عليهم أن يعيشوا متخفين كبالغين. الانسان بالنسبة لي عملية خلق هائلة، فكرة لا يمكن ادراكها؛ وفي الانسان يوجد كل شيء من اعلى مستوى الى ادناه تماماً كما في الحياة. والانسان هو صورة الله؛ وفي الله كل شئ؛ قوى شاسعة، ثمّ خلق الشياطين والقديسين والانبياء والظلاميين والفنانين ومحطمي التماثيل الدينية. كل شيء يعيش جنباً إلى جنب، كل واحد يخترق الآخر. انه مثل النموذج الضخم يتغير كل الوقت. هل تعرف ما اعني؟ بهذه الطريقة لا ريب ان هنالك حقائق لا حصر لها، ليس فقط الحقيقة التي ندركها بأحاسيسنا الظاهرة، ولكن مجموعة متنافرة من الحقائق تتقوسّ فوق وحول بعضها البعض في الداخل والخارج. إنه محض خوف وتزمت ان نؤمن بأية حدود. ليس هنالك من حدود، لا للافكار ولا للمشاعر. القلق هو الذي يرسم الحدود. الا تعتقد ذلك إيضاً؟ عندما تعزف الحركة البطيئة لسوناتا بيتهوفن، «هامركلافييه»، ستشعر حتما انك تتحرك في عالم بلا تحديدات، داخل حركة هائلة لا تستطيع ان ترى غيرها أو أن تستكشفها. انه الشيء نفسه مع المسيح. لقد فجر القوانين والحدود بأحساس جديد كلياً لم يسمع به احد من قبل. المحبة. لا عجب ان كان الناس خائفين وغاضبين، تماما كما يحاولون دوماً ان يتسللوا مذعورين عندما تجتاحهم عاطفة كبيرة، رغم انهم يأكلون قلوبهم حزناً على مشاعرهم الذابلة والميتة.

(١٠)

شارلوت: يذهلني سماعها وهي تحاول التماسك. انه وضع عصابي للغاية. يتجاوز كل منطق. وكل ماهو مثل هذه الأمور طبعاً! انها تتواصل مع ابنك الصغير، لقد حلت معضلة الكون، هنالك اجوبة لكافة التساؤلات.

فيكتور: (مبتسماً) نعم، نعم.

شارلوت: لا يمكنك تركها تتجول هكذا.

فيكتور: ماذا تعنين؟

شارلوت: اعتقد انها كئيبة جداً فعلاً، وانها سوف تدرك فجأة في يوم من الأيام كم هي سيئة هذه الأمور فتقدم على عمل يائس.

فيكتور: هل تعتقدين ذلك فعلاً؟

شارلوت: نعم اعتقد.

فيكتور: هل هي موجودة مع لينا في الاعلى.

شارلوت: نعم صعدت لتهيئتها للنوم.

فيكتور: لو تجلسين لبرهة من الزمن ياعزيزتي شارلوت فلسوف احاول ان اشرح كيف انظر إلى وضع زوجتي.

شارلوت: حسنا انا جالسة..

فيكتور: عندما طلبت من ايفا ان تتزوجني قالت بصراحة انها لاتحبني. سألتها إن كانت تحب شخصاً آخر.اجابتني انها لم تحب احداً يوماً، وانها غير قادرة على الحب. (توقف) عشنا انا وايفا هنا لبضع سنوات. عاشرنا بعضنا بلطف، عملنا بجهد، وسافرنا إلى الخارج خلال اجازاتي. ثم ولد اريك. كنّا قد فقدنا الأمل في ابن من صلبنا وتكلمنا عن فكرة تبني ولد ما.... (توقف) حسناً. لدى حملها مرّت ايفا بتغيرات كاملة. اصبحت مرحة، لطيفة، ومنطلقة. اصبحت كسولة ولم تعد مهتمة بعملها في الابرشية او عزفها على البيانو. اصبحت تستطيع الجلوس في هذا المقعد واضعة قدميها فوق مقعد آخر، تحملق في تلاعب الضوء على الهضبة وأخدود البحر. اصبحنا فجأة سعداء جداً. ارجو السماح لي بالقول اننا اصبحنا سعداء فعلياً في السرير. انى اكبر ايفا بعشرين عاماً. كنت اشعر ان نسيجاً رمادياً استقر على الوجود، اذا كنت تدركين ما أعني. شعرت وكأنني استطيع النظر إلى الوراء واقول، حسناً، حسناً، إذا هكذا كانت حياتي، هذا ما تحولت إليه. ولكن فجأة اصبحت الأمور مختلفة، اصبح هنالك بعض... رائعة (يتوقف) اصبح هنالك بعض...... رائعة (يتوقف) ارجوك السماح يا شارلوت ولكن مايزال الأمر صعباً أن... (يتوقف) نعم. امتلكنا سنوات غنية. كان عليك ان ترى ايفا. كان عليك فعلاً ان تريها.

شارلوت: اتذكر تلك السنوات عند ولادة اريك. كنت منهمكة في تسجيل كل سوناتات موزارت وكونشرتاته للبيانو. لم يكن لدى يوم خال.

فيكتور: كلا. دعوناك مرة تلو الأخرى ولكن للأسف لم يكن لديك الوقت أبداً.

شارلوت: كلا.

فيكتور: عندما غرق ايريك ازداد النسيج الرمادي رمادية بل اصبح قاتماً. بالنسبة لأيفا كان الأمر مختلفاً.

شارلوت: مختلفاً؟ كيف؟

فيكتور: مشاعرها بقيت حيّة متأججة، أو هكذا بدت على اي حال. اصبحت سقيمة بارزة العظام ومزاجها غير متوازن. يتملكها فجأة غضب عنيف. ولكنني لا اعتقد انها عصابية أو شاذة. واذا كانت تشعر ان ابنها حيٌ ويجانبها، حسناً، ربما هذا هو الحال. لا تتحدث كثيراً عن الأمر. ارجّح انها تخشى ان يعكر الأمر مزاجي كما سيحدث حتماً. ولكن ما تقوله يبدو صادقاً إلى حد ما. انا اصدقها.

شارلوت: طبعاً، فأنت قسيس.

فيكتور: الايمان القليل الذي املكه يعيش بشروطها.

شارلوت: انا آسفة إن كنت قد جرحت شعورك.

فيكتور: هذا لا يهم يا شارلوت. انا مختلف عنك وعن ايفا. انا انسان مشتت وغير واثق... إنها غلطتي.

(١١)

شارلوت: اعتقد انني سأتناول جرعة قوية من الحبوب المنومة هذه الليلة. نعم اعتقد انني سأفعل. المكان هنا في غاية الهدوء والسكينة باستثناء صوت الشتاء وهو يلامس السطح. حبتان من الموجادون واثنتان من الفاليوم تفي عادة بالغرض.

ايفا: هل لديك كل ما انت بحاجة ايه؟

شارلوت: على افضل وجه. نوع البسكوت المناسب والمياه المعدنية وآلة التسجيل وعدد من الشرائط وروايتان بوليسيتان وسدادات اذن وغطاء للعيون ومخدّة اضافية وبساط سفري الصغير. هل ترغبين في تذوّق شوكولاتتي السويسرية اللذيذة الطازجة من زيوريخ؟ هناك باستطاعتك

اخذ قطعتين.
ايفا: شكراً يا إمي العزيزة. ولكنني لا أهتم بالشوكولاتة.
شارلوت: يا للغرابة. اذكر انك كنت مجنونة بالحلويات عندما كنت طفلة.
ايفا: هيلينا كانت تحب السكاكر. انا لم اكن كذلك.
شارلوت: حسناً، سأحصل على كمية اكبر.
ايفا: تصبحين على خير يا امي العزيزة.
شارلوت: تصبحين على خير يا أليفتي. استمتعت فعلاً بهذا المساء. فيكتور انسان ممتع. يجب ان تهتمي به.
ايفا: انا افعل ذلك.
شارلوت: هل انتما سعيدان معاً؟ هل انتما متوافقان؟
ايفا: (بصبر) فيكتور افضل اصدقائي. لا استطيع تصور الحياة من دونه.
شارلوت: قال انك لم تحبينه.
ايفا: هل قال هو ذلك؟
شارلوت: نعم. لماذا؟
ايفا: آه ان هذا لمفاجئ فعلاً.
شارلوت: هل كان هذا سراً؟
ايفا: كلا.
شارلوت: ولكنك لا تحبذين فكرة انه قال ذلك.
ايفا: لا يملك فكتور عادة الثقة بالناس.
شارلوت: وكنا نتكلم عنك.
ايفا: إذا كنت ترغبين في معرفة اي شيء فاسأليني. اعدك ان اكون صادقة قدر استطاعتي.
شارلوت: يا عزيزتي إنك تصنعين من الحبة قبة. ليس أمراً غير مألوف ان تحاول أم عجوز معرفة احوال ابنتها.لقد تحدثنا عنك بأقصى مشاعر الحب. اؤكد لك ذلك.
ايفا: ليتك فقط تدعين الناس وشأنهم.
شارلوت: اعتقد أنني تركتك وشأنك أكثر مما يجب.
ايفا: (تبتسم) انت محقة تماماً في هذا.
شارلوت: دعينا لا نتحدث عن مثل هذه المشاعر المؤذية وإلا فإنني لن تغمض لي عين الليلة أيضاً بالرغم من الحبوب المنومة.
ايفا: نستطيع أن نتحدث مرة أخرى.
شارلوت: نعم. ضميني وعديني بأنك لست غضبي من امك العجوز.
ايفا: اعدك.
شارلوت: احبك، الا ترين؟
ايفا: .(أدب) انا احبك ايضاً.
شارلوت: ليس شيئاً ممتعاً ان يكون الانسان وحيداً دائماً، صدقيني. في الواقع احسدك انت وفيكتور. الآن وبعد أن مات ليوناردو، انا شديدة الوحدة. هل تستطعين ادراك ذلك.
ايفا: نعم، استطيع.
شارلوت: كلا،كلا، كلا. سوف اجهش بالبكاء شفقة على نفسي خلال دقائق، وقد قررنا ان لا نسمح بتدفق العواطف هذه الأمسية ان هذا الكتاب الذي حمل عنوان هودونيت who dunit لا بأس به. إنه لكاتب ناشيء يدعى أدم كريتزينسكي. هل سمعت به؟
ايفا: كلا.
شارلوت: قابلته في مدريد. كان مجنونا كبائع القبعات. استطعت بالكاد ان ادافع عن نفسي. اعني انني لم أدافع عن نفسي اطلاقاً. تصبحين على خير يا عزيزتي ايفا.
ايفا: تصبحين على خير يا أماه.
شارلوت: اعجب بي بجنون وقال انني اجمل امرأة في حياته. ماذا افعل تجاه هذا الأمر؟
ايفا: اخبريني عندما تريدين الإفطار.
شارلوت: لا أريد ان اسبب لك اى ازعاج.
ايفا: ولكنني اريد تدليلك.
شارلوت: حسناً، إذا كنت مصرّة على ذلك.
ايفا: قهوة قوية، حليب ساخن، شريحتان من الخبز الألماني الاسمر مع جبن «ايمانتل»، شريحة محمصة من الخبز بالعسل. اليس هذا صحيحاً؟
شارلوت: وكوب من عصير البرتقال.
ايفا: تخيلي، كدت انسى.
شارلوت: استطيع فعلاً ان...
ايفا: سوف تحصلين فعلاً على عصيرك. تصبحين على خير يا اماه!
شارلوت: تصبحين على خير يا عزيزتي.

(١٢)

شارلوت: (لوحدها) افكر ان القى نظرة على حساباتي. (تتناول دفتراً احمر) يجب الا انسى ان اطلب من برامر تشغيل الأموال التي تركها لي ليوناردو. المنزل اصبح يساوى مبلغاً لا بأس به ايضاً. لم تشغل بالك يوماً باشياء من نوع الموجودات والمسؤوليات القانونية. كنتَ فوق المشاغل الدنيوية. تركتَ كل المشاكل لشارلوت. «شارلوت انت حكيمة جداً فيما يتعلق بالمال.. شارلوت، انت وزيرة ماليتي.» عندما غضبتَ منى في احدى المرات، قلت انني وضيعة. لربما كنت وضيعة، اهتم بالمال، طبعاً. ما كان يملكه جدى من دم الفلاح واحساس الحصان. ثلاثة ملايين وسبع مائة وخمسة وثلاثون الفا وثمانى مائة وستة وستون فرنكا. تصور كل هذه الأموال يا ليوناردو. من كان يصدق ذلك؟ وتتركها لصديقتك العجوز شالورت. وانا ارقد على قليل من المال ايضاً. إذا ما جمعناهما تجاوزا الخمسة ملايين. ماذا سأفعل بكل هذه الأموال؟ سوف اشترى سيارة جميلة لفيكتور وايفا. لا يستطيعان قيادة هذه السيارة الحطام الموجودة في الساحة. انه لأمر خطير. سوف نذهب إلى المدينة يوم الأثنين ونعاين سيارة. سوف يسعدهم ذلك. كما ساسعد انا بدوري. (تتثاءب) أخيراً بدأت اشعر بالاسترخاء والرغبة في النوم. سأقرأ في كتاب آدم ثم اطفئ النور. كم هو هادئ هذا المكان. توقف المطر. آه... (تقرأ) «قدمت له زهرة عذريتها الحمراء بكبرياء خرساء. تقبلها بلا حماس بالرغم من انه كان يحملق طوال الصباح بصدرها الصغير المشرئب، يا الهي، ماهذا الاحمق! لقد كان آدم غبياً فعلاً اذ كاد ينتحر من أجلي (تبتسم) لنفترض انني ابتعت سيارة جديدة لنفسي واعطيت ايفا وفيكتور المرسيدس؟ عندئذ استطيع ان اطير عائدة إلى باريس وابتاع سيارة هناك، ولن اضطرّ ان اقود السيارة كل هذه المسافة. (تتثائب) غداً سوف اذهب إلى رافل. من المعيب ان كنت على هذا القدر من الكسل خلال الاسابيع القليلة السابقة. (تغمض عينيها) فيكتور انسان ممل. انه شديد الشبه بجوزيف ولكنه اقل حضوراً. اعتقد انهما يتماثلان.
(ينفتح الباب. شارلوت خائفة جداً. تندفع هيلينا فجأة الى الغرفة وترمي بنفسها فوق والدتها. انها ثقيلة وقوية. وبعد عراك قصير تستيقظ شارلوت)

(١٣)

ايفا: لماذا يا اماه، ما الذي حدث؟ سمعتك تنادين وعندما دخلت إلى غرفتك لم أجدك هناك.

شارلوت: آسفة إن كنت قد ايقظتك ولكنني حلمت حلماً مخيفاً. حلمت ان......

ايفا: نعم؟

شارلوت: كلا، لا استطيع ان اتذكر ماهو.

ايفا: يسعدني أن أبقى بصحبتك إذا كنت ترغبين في الكلام.

شارلوت: كلا، اشكرك يا عزيزتي. سوف اجلس لفترة وأهدأ، عودي الى سريرك.

ايفا: حسناً.

شارلوت: ايفا!

ايفا: نعم يا أماه؟

شارلوت: انت تحبينني، أليس كذلك؟

ايفا: طبعاً. انت امي.

شارلوت: هذه ليست اجابة واضحة.

ايفا: إذا سوف اسألك سؤالاً. هل تودينني؟

شارلوت: انا احبك.

ايفا: هذا ليس صحيحاً. (تبتسم)

شارلوت: انت تتهمينني بفقدان المحبة.

(ايفا لاتجيب، وتنظر إليها)

شارلوت: الا ترين كم أن هذا سخيف؟

ايفا: (تنظر إليها) هذا ليس اتهاماً.

شارلوت: هل تتهمين نفسك بعدم محبة فيكتور؟

ايفا: قلت لفكتور انني لا احبه. انت تتظاهرين بالحب. هذا شيء مختلف.

شارلوت: لنفترض انني كنت مؤمنة بذلك؟

ايفا: لا أدري ما تعنين.

شارلوت: ماذا إذا كنت مقتنعة بصدق انني احبك انت وهيلينا؟

ايفا: هذا ليس ممكناً.

شارلوت: هل تذكرين عندما توقفت عن عملي وقررت ان ابقى في المنزل؟

ايفا: لا ادري ايهما كان الأسوأ: الوقت الذي بقيت فيه بالمنزل تمثلين دور الزوجة والأم، ام الوقت الذي كنت خلاله في جولة. ولكنني كلما فكرت بذلك، ادركت كيف حولت حياتنا نحن الاثنين، والدي وانا، إلى جحيم.

شارلوت: انت لا تعرفين شيئاً عن علاقتي بوالدك.

ايفا: كان خائفاً مذعناً مثلي تماما ومثل كل الآخرين.

شارلوت: هذا ليس صحيحاً. والدك وانا كنا سعيدين معاً. كان جوزيف اكثر رجال العالم رقة ولطفاً وعاطفة. كان يحبني، وكنت مستعدة لأن افعل اي شيء من اجله.

ايفا: آه نعم. لم تكوني مخلصة له.

شارلوت: لم أكن. احببت مارتن وذهبت معه لمدة ثمانية اشهر. هل تتخيلين ان حياتي خلال هذه الأشهر الثمانية كانت فراشاً من الورد؟

ايفا: على اى حال، انا التي كان عليها ان تجلس مع الوالد في الامسيات، وانا التي كان عليها ان تريحه، وانا التي عليها ان تردد انك كنت تحبينه رغم كل شيء وانك كنت لابد عائدة اليه، وانا التي كانت تقرأ له رسائلك. رسائلك الطويلة، الرقيقة،المحبة، المسلية، الهاذرة، والتي كنت تخبريننا فيها مقتطفات عن رحلاتك المسلية. كنا نجلس كالبلهاء، نقرأ رسائلك مرتين وثلاثا مقتنعين بأنه لا يوجد شخص في الكون اروع منك.

شارلوت: (هادئة، مذهولة) ايفا، انت تكرهينني.

ايفا: لا أدري.انا في غاية الارتباك. تأتي إلى هنا فجأة بعد سبع سنوات، واتطلع إلى حضورك بفارغ الصبر. لست أدري مالذي تخيلت. ربما ظننت انك وحيدة وحزينة.لا أدري. ربما ظننت انني كبرت واستطيع النظر بلا انفعال اليك. الى نفسي، إلى مرض هيلينا، والى طفولتنا. ارى الآن ان كل شيء اصبح دوامة مريعة. (تتوقف) تصبحين على خير يا أماه. لن يفيدنا شيئاً الكلام عن الماضي. انه يجرح كثيراً؛ وبالاضافة إلى ذلك فلا جدوى منه.

شارلوت: تطلقين سيلاً من الاتهامات ثم تنصرفين!

ايفا: لأن الوقت اصبح متأخراً على أي حال.

شارلوت: ما الذي أصبح متأخراً؟

ايفا: لا شيء يمكن تغييره.

(يُسمع في السكون عويل طويل مشدود يكاد لا يشبه الصوت الآدمي) (تنظر شارلوت بقلق الى ابنتها)

ايفا: انها هيلينا، لقد استيقظت. سأصعد إليها برهة لأرى إن كانت بحاجة لأي شيء.

(تسرع ايفا الخطى عبر المنزل المعتم. تعرف طريقها جيداً دون حاجة إلى نور. كل شيء ساكن خارج النافذة تحت ضوء القمر، لا ريح ولا طيور. تفتح ايفا باب غرفة هيلينا بحذر. يتوقف العويل فجأة فور دخولها. تضئ مصباح المائدة. هيلينا مستلقية ترفع نفسها بحواجز سريرها، عنقها وكتفاها ترتعش وهى تعض شفتيها. عيناها مطبقتان بشدة، انها نائمة. توقظها ايفا برقة. تفتح عينيها ببطء، وببطء تعي واقعها. تحاول أن تقول شيئاً ولكنها تتراجع فجأة. تسألها ايفا إن كانت عطشى. تهز رأسها، تغمض عينيها وتسقط نائمة فوراً. يتوقف ارتعاشها ويستعيد وجهها هدوءه. تجلس ايفا معها، تنظر إليها.تطفئ النور وتنظر إليها ثانية).

(١٤)

ايفا: بالنسبة لك، كنت لعبة تلعبين بها عندما تجدين الوقت. إذا مرضت او اسأت السلوك سلمتني إلى المربية او الوالد. اقفلت على نفسك الباب واخذت تعملين،ولم يكن يسمح لأي مخلوق بإزعاجك. كنت اقف وراء الباب استمع. عندما تتوقفين لتناول القهوة، استرق الخطى وادخل لأرى إذا ما كنت حقا موجودة. كنت لطيفة ولكن عقلك كان في مكان آخر. لو سألتك شيئاً كنت بالكاد تجاوبين. افترش الأرض واجلس انظر إليك:كنت طويلة وجميلة، وكانت الغرفة رطبة ومهوية، والظلل مسدلة. في الخارج تحرك نسمة اوراق الشجر ويلف كل شيء ضوء اخضر غير حقيقي. احيانا كنت تسمحين لي ان اجدّف بك خارجاً نحو الخليج. كان لديك فستان صيفي ابيض طويل مفتوح الصدر يظهر نهديك. كانا في غاية الجمال. كنت حافية القدمين مجدولة الشعر في ضفيرة كثيفة. وكنت تحبين النظر الى الماء. كان الماء صافياً وبارداً، وكان باستطاعتك رؤية الاحجار الكبيرة البعيدة في القاع، وكذلك النباتات والاسماك. تبلل شعرك وكذلك يداك. ولأنك كنت تبدين دائما متألقة، اردت بدوري ان احذو حذوك. اصبحت شديدة التدقيق في ملابسي. كنت قلقة دوما الا يعجبك مظهري. اعتقدت انني قبيحة جداً، كما ترين، نحيلة، بارزة العظام بعينين كبيرتين كعيني البقرة، وشفتين غليظتين قبيحتين، بلا حواجب ولا رموش. ذراعاي طويلتان جداً، وقدماي كبيرتان بأصابع مفلطحة. و......كلا، ظننت انني ابدو منفرة للنظر. ولكنك بالكاد ابديت اي قلق تجاه مظهري. مرة قلت: «كان الاجدر ان تكون

صبيا».ثم ضحكت بعد ذلك كيلا اضطرب، ولكنى اضطربت طبعاً. بكيت لاسبوع في السرّ، لأنك كنت تزدرين الدموع - دموع الآخرين.ثم فجأة اجد حقائبك في احد الايام منتصبة اسفل السلم بينما تتحدثين عبر الهاتف بلغة اجنبية.كنت اذهب الى الحضانة، ابتهل إلى الله ان يحدث ما يمنعك من الذهاب. أن تموت جدتي، أو ان يحصل زلزال، أو ان تتعطل محركات كل الطائرات. ولكنك كنت دوماً تذهبين. كل الابواب كانت مفتوحة والرياح تعصف بالمنزل، والجميع يتكلم في نفس الوقت.واتيت نحوي ووضعت ذراعيك حولي وقبلتني وضممتني، ثم قبلتني مرة ثانية ونظرت اليّ وابتسمت لي. كانت تفوح منك رائحة ذكية ولكن غريبة،انت نفسك كنت غريبة، كنت قد ذهبت فلم تريني. كنت افكر: سوف يتوقف قلبي عن النبض الآن، انا اموت، هذا يؤلم كثيراً،لم اذق السعادة مرة ثانية. خمس دقائق فقط مرّت، كيف استطيع تحمل مثل هذا الألم لمدة شهرين؟ واخذت ابكي في حضن ابي، وجلس هو ساكناً ويده الناعمة الصغيرة تداعب رأسي. وواصل الجلوس هناك وبيده غليونه القديم، ينفث الدخان بعيداً حتى احاطنا الدخان من كل صوب. احياناً كان يقول شيئاً: «لنذهب إلى السينما هذا المساء.» أو «ما رأيك في تناول الآيس كريم للعشاء اليوم؟» ولكنني لم اكن مهتمة بتاتاً لا بالسينما ولا الآيس كريم لأنني كنت أموت. مرت الأيام والأسابيع. تشاركنا انا ووالدي الوحدة جيداً. لم يكن لدينا الكثير نقوله لبعضنا البعض، ولكن البقاء معه كان مدعاة للهدوء النفسي فلم احاول ازعاجه ابداً. في بعض الأحيان كان يبدو مضطرباً. لم اكن اعرف انه كان دوما بحاجة للمال. ولكن عندما كنت آتي متثاقلة نحوه يشرق وجهه، ونتبادل اطراف الحديث، او يربت على بيده الصغيرة الشاحبة، أو كان يجلس على الأريكة الجلدية مع العم أوتو يشربان البراندي ويتحدثان بصوت خافت. كنت اتساءل إن كانا يسمعان فعلاً ما يقولانه. أو ان العم هاري كان موجوداً. وعندما يلعبان الشطرنج يصبح المكان هادئاً إلى اقصى الحدود. كنت استطيع سماع دقات الساعات الثلاث الموجودة في المنزل. قبل موعد حضورك المفترض ببضعة أيام، كنت اصاب بالحمى لفرط الإثارة، فيما ينتابني في نفس الوقت قلق شديد مخافة ان امرض فعلاً لأنني كنت أعلم انك تخشين المرضى.

ثم بعد ذلك، عندما كنت تحضرين فعلاً، لم يكن بمقدوري تحمّل ذلك. اذ كنت اكون سعيدة للغاية، ولا استطيع ان اقول شيئاً لدرجة انك احيانا كنت تضيقين بي وتقولين، «لا يبدو على ايفا السعادة الشديدة لعودة والدتها إلى البيت مرة ثانية.» عندها كانت وجنتاي تتضرجان، واصاب بالتعرّق الشديد، ولكنني لم اكن انبس ببنت شفة - لم يكن لدى كلام لأنك انت التي ملكت كل الكلام في المنزل. احببتك، كانت مسألة حياة أو موت - هذا ما اعتقدت على أن حال - ولكنني لم اعد اثق بكلامك. عرفت بالغريزة انك بالكاد كنت تعنين ماتقولين. انت تمتلكين صوتاً جميلاً، يا اماه. عندما كنت صغيرة كنت اشعر بصوتك يلامس جسدي حين كنت تخاطبينني، وكثيراً ما كنت تغضبين منى لعدم سماعي ما تقولين. وهذا لأنني كنت استمع إلى صوتك وايضاً لأنني لم أكن افهم ماتقولين. لم اكن افهم كلماتك - لأنها لم تكن تتناسب مع نبرة صوتك أو تعبيرات عينيك. وأسوأ ما في الأمر انك كنت تبتسمين في غمرة غضبك. عندما كنت تكرهين والدي كنت تدعونيه «يا اعز اصدقائي» وعندما كان يصيبك التعب مني كنت تقولين: « يا فتاتي الصغيرة العزيزة.» لا شيء يماثل الواقع. كلا، انتظري يا اماه يجب ان انهي كلامي. اعلم انني ثملة بعض الشئ، ولكن لولا انني تناولت بعض الشراب لما كنت قلت ما قلت. فيما بعد، عندما كانت تخذلني الشجاعة ولا يعود لدي الجرأة لأقول المزيد او عندما ابقى صامتة لأنني خجلة مما قلت، عندئذ يكون بمقدورك ان تتكلمي وتفسّري. ولسوف استمع وافهم، تماماً مثلما كنت دوماً استمع وافهم. وبالرغم من كل شيء، فلم يكن امراً سيئاً ان اكون ابنتك الصغيرة. لم يكن من الخطأ انني احببتك. لقد تحملتني كثيراً اذ كانت لديك رحلاتك، ولكن هنالك شيئا واحدا لم افهمه مطلقاً هو علاقتك بوالدي... فكرت بكما كثيراً في الآونة الأخيرة، ولكن حياتكما معاً كانت لغزاً. أحياناً اعتقد انك اعتمدت كلياً على والدي بالرغم من انه اضعف منك بكثير. وبشكل ما كنت تراعين شعوره كما لم تفعلين اطلاقاً معي او مع هيلينا. لقد افسدته وتحدثت عنه كما لو كان مصنوعاً من مادة أرقى. مع ذلك فإن والدى المسكين كان يفتقد الموهبة الى حد كبير - كان وديعاً لا يضايق احداً. علمت انك قمت بتسديد ديون والدي في عدة مناسبات. اليس كذلك؟

شارلوت: نعم.

ايفا: اعتقد ان والدي كانت له علاقات صغيرة. على اي حال اذكر ثلاث سيدات غريبات حضرن لرؤيتنا وجلسن في غرفة الجلوس. اعتقد ان احداهن كانت تدعى ماريا فان ايك. كانت تلميذتك اليس كذلك؟

شارلوت: والدك كانت له علاقة مع ماريا. علاقة بسيطة وقصيرة.

ايفا: ألم تزعجك علاقاته الغرامية؟

شارلوت: كلا، حتماً، لم اغضب يوما من والدك بسبب علاقاته الصغيرة. بالإضافة إلى ذلك، فقد كان ذوقه رفيعاً. قلت انه لم يكن كفوًا. هذا حكم قاس وغير عادل، ويكشف انك لم تكوني على معرفة بوالدك. في ظروف اخرى كان بإمكان جوزيف ان يكون احد اعظم المهندسين المعماريين في أوربا. ولكنه غالى في استقامته وفي مراعاة مشاعر الآخرين. كان العازف الثاني في فرقة اخيه الذي لم يكن يمتلك نصف موهبته. ومن سوء الحظ ان والدهما ترك شركته لهما مناصفة. لم يكن جوزيف يحب ابداً الدخول في مشاكل او اثبات نفسه. ولكنه كان يملك افكاراً لماعة. لقد قام مثلا بتصميم قاعة حفلات موسيقية لكوبنهاجن، ام هل كانت اوسلو؟ كلا، كانت ليونز، في الواقع، واجمع الكل على انها احد اجمل المباني التي شيدت خلال الثلاثينيات. ثم جاءت الحرب وانتهى المشروع إلى لاشيء. مسكين جوزيف، كان سيئ الحظ في كل ما اخذ على عاتقه. كان فعلاً رجلا عظيماً وليس ابداً عديم الموهبة. تبدين متشككة فيما اقول يا ايفا. الا تصدقينني؟

ايفا: ما اهمية ذلك؟ كلماتك تنطبق على واقعك وكلماتي على واقعي، وإذا ما تبادلنا الكلمات فإنها تغدو لا قيمة لها.

(١٥)

شارلوت: تحدثت سابقاً عن خداعي لنفسي. اعتقد انك مخطئة. لم اكذب على نفسي ابداً. كان واقع الحال مخيفاً. اصبت بأوجاع الظهر ولم استطع المران، كما يجب. ساءت حالة حفلاتي الموسيقية، وفقدت ارتباطات مهمة. بدأت اشعر ان حياتي لا معنى لها. في الوقت نفسه انتابني تأنيب ضمير تجاهك وتجاه جوزيف. بدا لي من الغباء ان اجرجر نفسي من مدينة إلى أخرى مترنحة ومهانة في الوقت الذي كان يمكنني ان اكون بدلا عن ذلك معكما في المنزل. تبتسمين بسخرية. إنني احاول ان اتكلم بصدق. احاول فقط أن اقول لك كيف شعرت. لا يهمني بعد ذلك ما تعتقدين. ولكن من الأفضل ان اخرج هذه الأمور من صدري ولو لمرة، حتى لا نعاود ذكرها مرة ثانية.

ايفا: انى احاول ان افهم.

شارلوت: كنت في هامبورج؛ عزفت بيتهوفن اولاً. لم يكن صعباً بصورة خاصة، وكل شيء سار على ما يرام. بعد ذلك خرجت للعشاء مع شميس العجوز، تعرفينه، قائد الأوركسترا (لقد مات الآن). كنا نفعل ذلك دائماً. عندما كنا نأكل ونشرب لفترة طويلة من الزمن وكنت راضية ومرتاحة وظهري يكاد لا يؤلمني اطلاقاً، كان شميس يقول لي: «لماذا لا تبقين في البيت مع زوجك وطفلتك وتعيشين حياة محترمة بدلاً من ان تعرّضي نفسك للاذلال الدائم؟» حملقت به وانفجرت ضاحكة «هل تعتقد ان عزفي كان بهذا السوء هذا المساء؟» قال (مبتسماً): «كلا لا اعتقد ذلك.. » ولكنني لا املك إلا ان افكر في يوم الثامن عشر من اغسطس الف وتسعمائة واربع وثلاثين. كنت في العشرين من العمر وعزفنا بيتهوفن معاً لأول مرة في لينز، هل تذكرين ذلك المساء؟ كانت هنالك موجة من الحرارة وكانت القاعة مكتظة. عزفنا كالالهة، وكانت الأوركسترا ملهمة. لقد وقف الجمهور بعد الحفلة هاتفاً مهللاً، وردت الاوركسترا التحية بعزف احتفالي بالبوق. كنت ترتدين ثوباً صيفيا بسيطاً احمر اللون فيما يسترسل شعرك طويلاً حتى خصرك. كنت مرحة وغير مبالية. ففيما يتعلق بك كان بالامكان ان نعزف الكونشرتو خمس مرات اخرى ذلك المساء بالمتعة نفسها». «كيف تتذكر كل هذا؟» سألته. «لقد سجلت ذلك في مفكرتي الشخصية»، قال، «حول انجازاتي الهامة».

عندما عدت إلى الفندق لم اتمكن من النوم. اتصلت بجوزيف الساعة الثالثة صباحا، وقلت له لقد اتخذت قراري: سوف اتوقف عن التجوال وابقى في المنزل معه ومعك. سوف نكون عائلة حقيقية. جوزيف كان سعيداً جدا. بكينا بعاطفة عميقة، نحن الاثنان، وتحدثنا نحو ساعتين تقريباً. هكذا كان. لم يكن الأمر خداعاً على اى حال. ربما فكرة طفولية بأن الحياة قد تعطى مخرجاً رحيماً حتى لشارلوت اندرجاست. شيء سخيف، طبعاً. بعد شهر من الزمن ادركت انني اصبحت عبئاً ثقيلاً عليك وعلى جوزيف، وانني اتوق إلى الرحيل، ولكني هدأت بعد عام او يزيد. بدأت اعطى دروساً وكرّست نفسي لك ولتنشئتك، وشاركت جوزيف قلقه. قضينا فصول الصيف في كوخ على الأرخبيل. تذكرين أليس كذلك؟ (ايفا تهز رأسها وتبتسم بلا ابتسامة) كنا سعداء نسبياً كما اعتقد، أليس كذلك؟ الم تكوني سعيدة؟

ايفا: (تهز رأسها) كلا، لم اكن سعيدة.

شارلوت: (متنهدة) قلت إن الأمور ما كانت لتكون أفضل من ذلك.

ايفا: لم اشأ أن اخيب املك.

شارلوت: هذا يؤكد وجهة نظري. (ضاحكة) ما الخطأ الذي ارتكبت؟

ايفا: لم ترتكبي اي خطأ. كنت رائعة، كالعادة. اعتقدت انك كنت مخيفة. كنت في الرابعة عشرة من عمري، ولافتقادك ماهو افضل فقد حوّلت كل طاقتك المخزونة ضدي. لقد رسخت في ذهنك فكرة انك اهملتني، والآن تصممين على تعويض ما فات. بذلت جهدي للدفاع عن نفسي ولكن لم يكن امامي أية فرصة. بالاضافة إلى كل ذلك، لقد احببتك وكنت مقتنعة طيلة الوقت انك كنت المصيبة وانا المخطئة. هل تعرفين ما فعلت؟ لم توجهي نقداً صريحاً بل كنت دائماً تلمحين. ولكن في كل ساعة من ساعات النهار كنت حاضرة بابتساماتك، وحركاتك القليلة، وعنايتك الحنونة بالآخرين، أو نبرة صوتك القلقة. لم تكن هنالك جزئية واحدة غائبة عن طاقتك المحبة. كانت لدى حدبة لأنني نموت بسرعة. كان يتوجب عليك متابعة تمارين الجمباز، وطبعاً كنا نقوم بهذه التمارين معاً. وكنت تتذرعين بآلام ظهرك. بانت على حبوب الشباب، حيث انني بلغت سن البلوغ، وبسرعة خاطفة جاءني اختصاصي الامراض الذي كان صديقا للعائلة. وصف لي مراهم ومسوحات كانت تشعرني بالغثيان وتجعل جلدي اكثر احمرارا. لقد ظننت انني لن استطيع ان اعتني بشعري بالصورة الواجبة، ولذلك فقد قمت بقصه. كنتُ مرعبة، اعتقدت ان مظهري كان رهيباً. وأسوأ ما في الأمر انك ظننت ان اسناني ليست بالاستقامة الطبيعية ولذلك فقد قمت بتركيب جسر لها. اصبح منظري كالفزاعة الحقيقية. قلت لي انني الآن، وقد غدوت فتاة راشدة، فلا يجوز ان اتجول بثياب فضفاضة وسترات غير رسمية، بل ارتدي فساتين كنت توصين عليها او تقومين انتَ بصنعها، دون اي اعتبار لرأي. ولم يكن بمقدوري ان اعترض لأنني لم اشأ ان اعكر مزاجك. كنت تعطينني للقراءة كتباً لا احبها ـ كانت اعلى بكثير من مستواي. كنت اقرأ وأقرأ، وكان علينا ان نناقش معاً ما قرأت. كنت تفسرين وتطرحين الأمور امامي دون ان يكون لدي اية فكرة عما تتكلمين. كنت اخشى ان تقومي يوماً بعرض امكاناتي امام الناس فيظهر غبائي اللامحدود.

احسست بشلل كامل. ولكن هنالك أمراً واحداً فهمته بوضوح: لم تكن هنالك اية قطعة صغيرة منى يمكن ان تكون موضع حب أو قبول. كنت مسكونة بهذه الفكرة، وغدوت انا اكثر واكثر خوفا وانسحاقاً. لم اعد اعرف من انا اذ كان على كل لحظة ان اسعدك. تحولت إلى لعبة غبية من صنع يديك. كنت اقول ما كنت تريدينني ان اقول، واقوم بحركاتك وسكناتك ذاتها كي احظى بقبولك. لم اجرؤ ان اكون نفسي للحظة واحدة ولا حتى عندما اكون وحدى، لأنني كرهت كل مايمت لي بصلة. كان الأمر مريعاً يا اماه، وما زلت ارتجف عندما اتكلم عن تلك السنوات. كان امراً مرعباً، ولكن كان لابد وان يتدهور اكثر واكثر. وكما ترين، لم ادرك انني كنت اكرهك لأنني كنت مقتنعة تماماً اننا نحب بعضنا، وانك اكثر معرفة. لذلك لم استطع ان اكرهك، وتحولت الكراهية إلى خوف مجنون. حلمت احلاماً مروعة، قضمت اظافري، ونزعت خصلاً من شعري. حاولت ان ابكى ولكنى عجزت عن ذلك. لم استطع ان اخرج اى صوت. حاولت ان اصرخ ولكن لم يصدر عنى سوى انات مختنقة زادت في خوفى. في احد الأيام اخذتنى بين ذراعيك، جلست بقربى على الاريكة وبكيت قليلاً.قلت انك قلقة بشأن نموى وانه من الافضل ان نرى طبيباً حانياً. ذهب في ظنى انك عنيت انني اكاد افقد عقلى، ومنحتنى هذه الفرضية نوعاً من الاستكانة الكئيبة. وهكذا أرسلت الى طبيب نفسي. عجوز محافظ تعب في معطف ابيض كان ينكز كرشه السمين بفتاحة رسائل طوال وقت محادثتنا. بدأ يسألنى عن حياتى الجنسية ولكنني لم اكن ادرى عما كان يتكلم. فلم اكن حتى قد مررت بعد بعادتى الشهرية الأولى ـ ولذلك كان علىّ ان اختلق كل شئ. اعتقد ان اذواقى المتقدمة وتخيلاتى المخرفة قد ادهشته. او انه استطاع ان يستشف حقيقتى ولكنه لم يشأ ان يجرحنى. كان لطيفاً حسن النوايا، وقال انه على ان اتذكر ان والدتى تحبنى، وانها لاتفكر إلا بمصلحتى. ولكنني كنت اعرف ذلك من قبل.

شارلوت: وقد رحلتُ مع مارتن. لم تغفرى لي ذلك ابداً. اليس كذلك؟

ايفا: لم يخطر ذلك في بالي.

شارلوت: ولكنك ظننت انني قد تخليت عنك.

ايفا: نعم.

شارلوت: الم يحدث ابداً... (تراجع نفسها. تتوقف)

(تسكت ايفا. تسكت شارلوت)

ايفا: هل تذكرين ستيفان؟

شارلوت: اذكره بالطبع! انت وستيفان لم تكونا لقادرين على التعامل مع طفل.
ايفا: أماه! كنت في الثامنة عشرة وستيفان كان بالغاً. كنّا مغرمين ببعضنا البعض، وكان ممكناً لعلاقتنا ان تنجح.
شارلوت: ما كان لديكما المقدرة على الانسجام.
ايفا: آه بلى، كان ذلك في مقدورنا. كنا نريد انجاب الطفل، ولكنك حطمّت علاقتنا.
شارلوت: هذا ليس صحيحاً. من المؤكد ان هذا غير صحيح! على عكس ذلك، قلت لوالدك أنه علينا ان نمنحهما فرصة أخرى، وان علينا ان ننتظر ونرى. الم تدركي ان ستيفانك هذا كان احمق، متشرداً نصف مجرم، ضحك عليك منذ البداية حتى النهاية؟
ايفا: (بكراهية) لقد كرهته منذ اللحظة الأولى لأنك رأيت انني احبه، وانني كنت قد انجرفت بعيداً عنك. حاولت جهدك تدمير علاقتنا متظاهرة طوال الوقت انك متفهمة ومتعاطفة.
شارلوت: والطفل؟
ايفا: تحول ستيفان إلى رجل آخر عندما علم انني حبلى.
شارلوت: لقد اصيب ستيفانك هذا بصدمة هائلة. اخذ سيارتي وقادها إلى خندق واعتقل لقيادته السيارة وهو مخمور. هذه كانت ردة فعله تجاه حملك.
ايفا: (بغضب جامح) هل تظنين انك تعرفين كل شيء؟ هل كنت موجودة اثناء مناقشاتنا؟ هل كنت مختبئة اسفل السرير عندما كنا انا وستيفان معاً؟ هل تعرفين عمّا تتكلمين؟ هل اهتممت يوماً بأن تعرفي كيف يفكر الآخرون وكيف يشعرون؟ واخيراً، هل تبالين بأى مخلوق آخر ماعدا شخصك انت؟
شارلوت: لقد سمعت هذه الاتهامات من قبل.
ايفا: لم يكن ستيفان كالآخرين بل افضل واكثر صدقاً.
شارلوت: اعتقد انه لذلك سرق تلك النسخة المطبوعة الصغيرة لرمبرانت، ورهنها. ولذلك ايضاً كذّب عليكِ بشأن طفولته وشبابه ومأساة عائلته، ولذلك ايضاً اقتحم كوخنا الصيفي مع اصدقائه المحترمين وشرب كل الخمرة وترك المكان مزبلة قذرة.
ايفا: كل ذلك حدث فيما بعد. هل نسيت؟ هل نسيت انك دبرت ابعادى إلى عيادة طبيب نفساني بعد الاجهاض، وانك شكوت ستيفان إلى البوليس عندما توّجه إلى المنزل ليتّحدث اليك؟
شارلوت: لو انك حقاً اردتِ طفلاً لما كان بامكاني ان افرض عليك عملية الاجهاض.
ايفا: كيف لي ان اتحداك؟ لقد قمت بغسل دماغي منذ الطفولة، وكنت دائماً استسلم لك. كنت خائفة مضطربة بحاجة إلى المساعدة والدعم.
شارلوت: (بأسى) ظننت انني كنت اساعدك. كنت مقتنعة ان الاجهاض هو الحل الوحيد. وكنت مقتنعة بذلك ومازلت حتى الآن. شيء رهيب أن تغذي هذه الكراهية طوال هذه السنين. لماذا لم تقولى ابدا اى شئ؟
ايفا: لانك لاتصغين ابداً. لأنك انسانة هروبية سيئة السمعة، لأنك مصابة بشلل عاطفي؛ لأنك في حقيقة الأمر تزدريننى انا وهيلينا، لأنك دون أمل يرتجى مغلقة على نفسك، لأنك دائما تقفين داخل دائرة نورك الشخصي، لأنك حملتنى في رحمك البارد ولفظتنى إلى الخارج باحتقار، لأننى احببتك، لأنك اعتبرتنى مثيرة للاشمئزاز عديمة الذكاء وفاشلة. ولقد تمكنت من جرحي مدى الحياة تماماً كما انت مجروحة. مزقت كل ما هو حسّاس ورقيق، حاولت ان تخنقي كل ما هو حي. تتكلمين عن كراهيتي. كراهيتك لم تكن أقل. كراهيتك ليست أقل. كنت صغيرة وطيعة ومحبة. كبحت جماحي، اردت حبي، تماماً كما كنت تريدين ان يحبك كل انسان آخر. كنت تحت رحمتك كليا. فعلت كل هذا باسم الحب. رددت طويلاً انك احببتني واحببت والدي وهيلينا. كنت اخصائية في الترنيمات والحركات التي تعبّر عن الحب. الناس أمثالك ـ الناس امثالك خطر على الآخرين، يجب ان تسجني بعيداً وان يتم العمل على جعلك غير مؤذية. ام وابنة ـ يا للمزيج الرهيب من المشاعر والتشوش والدمار! كل شيء ممكن، وكل شيء يتمّ باسم الحب والعناية المفرطة. جراحات يجب ان تحوّل للابنة، خيبات امل الأم يجب ان تدفع الابنة ثمنها، تعاسة الأم يجب ان تصبح تعاسة الابنة. يبدو الامر وكأن حبل السرّة لم يقطع ابدا. سوء حظ الابنة هو انتصار الأم، حزن الابنة هو سرور الأم الخفي.
(تستيقظ هيلينا على صوت ايفا. نبرة الصوت وعلوّه يخيفانها. تنهض بنفسها خارج السرير، متسلقة حاجزه المرتفع وتنزلق ارضاً. تجر نفسها نحو الباب معتمدة كوعيها وركبتيها، تقع على جانبها، وتستلقي لاهثة مرتعشة)
ايفا: (صوت) عشنا الحياة بشروطك، على عطاءات جميلك الصغيرة اللئيمة. اعتقدنا ان الحياة هي كذلك. الطفل سهل الاختراق دائماً، لا يستطيع فهم الأمور، لا حول له ولا قوة. انه لا يستطيع ان يفهم، لا يدرك الأشياء، تافه يقول اي شيء. معتمد على الآخرين، معرض للاذلال، ومن ثم المسافة، الجدار الذي لا يمكن تخطيه. ينادى الطفل، لا أحد يجيب، لا احد يأتي. ألا ترين؟
شارلوت: لقد رسمت لى، بكراهيتك الرهيبة، صورة معينة. ولكن هل هي صحيحة؟ هل تعتقدين بجد انها الحقيقة كاملة؟
(تخفي ايفا وجهها بيديها، تهز رأسها)
شارلوت: هل تذكرين جدتك؟ كلا، طبعاً لا، كنت في السابعة تقريباً عندما ماتت. تذكرين جدك بصورة أفضل؛ في الواقع اعتقد انك اقمت معه علاقة حميمة.
ايفا: كنت اخشى جدتي، كانت طاغية، جسدياً وعقلياً. جدي كان لطيفاً.
شارلوت: نعم. هكذا كان الأمر بالنسبة لك.
ايفا: ولكن ليس لك.
شارلوت: كلا، بالكاد. والدتى ووالدى كانا عالمي رياضيات متميزين. كانا مأخوذين بعلمهما وببعضهما البعض. كانا مسيطرين عديمي المسؤولية ولطيفى المعشر. كنا في نظرهما اطفالاً نحمل سمات الطيبة المندهشة، ولكنهما نظرة مجردة من أي دفء أو اهتمام حقيقي. لا أذكر ان أياً منهما قد لمسني او لمس اخوتي يوماً سواء مداعباً أو بداعي القصاص. في الواقع كنت جاهلة تماماً بكل امور الحب: الرقة، التواصل، الألفة، الدفء. لم اتمكن من اظهار مشاعري إلا عبر الموسيقى. كنت اتساءل احياناً عندما استلقي يقظة ليلاً فيما اذا كنت قد عشت أصلاً. سوف يقول لي احدهم ملاطفاً: «ما اروع الحياة التي تعيشينها ياسيدة اندروغاست. فكري فقط انه باستطاعتك امتاع الناس كثيرا» ولكن ما افكر به انا هو: انا لست على قيد الحياة. انا لم اولد مطلقاً. لقد عُصرت خارج جسد والدتي الذي سرعان ما انغلق واستدار نحو والدي. انا لم اوجد. احياناً كنت اتساءل اذا كان الأمر متماثلاً بين كل البشر، أو ان بعض الناس يمتلكون موهبة اكبر على العيش. إذا كان بعض البشر قد وجدوا ولكنهم لم يعيشوا الحياة.

ايفا: منذ متى عرفت كل هذا؟
شارلوت: لقد اصبت بالمرض منذ ثلاث سنوات، ربما لم تعرفي. اصبت بتسمم في الدم، ومكثت في احد مستشفيات باريس لمدة شهرين. الغى ليوناردو حفلاته وبقي معي كل الوقت. كدت... حسنا، اعتقد انني كدت ان اموت. وقد استغرقت وقتا طويلا حتى.... اصبت بنوع من الانهيار العصبي، أو سمّه ما شئت.
ايفا: ولكن، يا اماه، لم يكن لدى اية فكرة.
شارلوت: لم يكن هنالك حاجة لإقلاقك. حسناً، على اى حال، لقد بدأنا أنا وليوناردو نتحدث مع بعضنا البعض بعد أن اتيح لنا الوقت الكافي لذلك ولو لمرة. في الواقع كان ليوناردو هو الذي يتولى الكلام. كنت استمع واحاول ان افهم. كان الأمر صعباً في البداية. آه بوسعي ان اكون في منتهى الروحانية إذا اقتضى الأمر، ولكنني لم اعبأ بالروح نفسها. (تتنهد) كانت كدروس الصف الأول، ولكنى لم اكن تلميذة بالمستوى المطلوب. لقد اعتبرت كلام ليوناردو معظم الوقت بلا معنى، ولكن جلوسه على السرير اشعرني بالراحة. (تبتسم) كان صبره بلا حدود، رغم انه في بعض الاحيان كان يلقبني بالوزة البليدة، ولم يستطع ايجاد تفسير لمقدرتي على ان اكون تلك العازفة الموسيقية التي اصبحت. (تتوقف) اخيرا استطعت ان اكوّن صورة عن نفسي: انا لم انضج ابداً. يشيخ وجهي وجسدي، اكسب ذاكرة وتجارب، ولكنى مازلت داخل الصدفة وكأنني لم اولد. (تتوقف) لا استطيع تذكر الوجوه، ولاحتى وجهي انا. احيانا احاول ان أتذكر وجه امي، ولكنني لا استطيع. اعرف انها ضخمة وداكنة البشرة ذات عينين زرقاوين وانف كبير وشفتين ممتلئتين وجبهة عريضة. ولكني لا استطيع وضع الأجزاء مع بعضها البعض. لا استطيع ان اراها. وبالطريقة ذاتها فمن المستحيل بالنسبة لي أن اتذكر وجهك انت او وجه هيلينا او ليوناردو. الشيء الوحيد الذي اذكره عن ولادتي لك ولشقيقتك هو ان عملية الولادة مؤلمة، ولكني لا اذكر حتى نوع ذلك الألم. (تتوقف) قال ليوناردو مرة انه..... كيف عبّر عن ذلك ترى؟ .... «تلمسُ الحقيقة هو قضية موهبة»، قال «معظم الناس يفتقدون تلك الموهبة، ولربما كان ذلك أمراً جيداً».
هل تعلمين ماذا عنى؟
ايفا: اعتقد ذلك.
شارلوت: كم هو....(تصمت)
ايفا: (بعد أن تتوقف برهة) ماذا؟
شارلوت: كم هو غريب!
ايفا: غريب؟
شارلوت: كنت اخشاك دوماً. (مندهشة)
ايفا: لا استطيع ان افهم ذلك.
شارلوت: (دهشة هادئة) اعتقد انني اردتك ان تهتمي بي. وددت ان تضعي ذراعيك حولي وتريحينني.
ايفا: كنت طفلة.
شارلوت: هل يهم هذا؟
ايفا: كلا.
شارلوت: وجدت انك تحبينني واردت ان احبك بدوري، ولكنني لم استطع لأنني كنت اخشى متطلباتك.
ايفا: لم يكن لديّ اية متطلبات.
شارلوت: ظننت ان لك متطلبات لا يمكنني تلبيتها. شعرت انني غريبة الأطوار ومشلولة. لم اشأ أن اكون امك. اردتك ان تعرفي انني كنت مثلك بلا حول، ولكن اشد فقراً وأكثر خوفاً.
ايفا: هل هذا صحيح؟
شارلوت: اسمع نفسي اقول اشياء لم اقلها من قبل. هل انني اكذب؟ هل انني امثل، هل أنني أقول الحقيقة؟ لا أدري يا ايفا. لا أدري. اشعر انني مضطربة ومريكة. ربما انه موت ليوناردو. ربما مرض هيلينا. ربما كراهيتك الرهيبة. (بأسى شديد) ايفا، كوني رقيقة معي! إن هذا لمؤلم جداً!
ايفا: اعرف انه مؤلم.
شارلوت: لم ترمقينني بهذه النظرة؟
ايفا: سأقول لك.
(تفتح هيلينا الباب بصعوبة بالغة وتحبو نحو القاعة اعلى السلم. لقد جرّت نفسها إلى اعلى السلم حيث استلقت في الظلام، تستمع إلى الإمرأتين تتحدثان.)
شارلوت: اخبريني ما يدور بخلدك.
ايفا: افكر بهيلينا وليوناردو.
شارلوت: لا أفهم.
ايفا: الا تفهمين؟
شارلوت: بالكاد كانا يعرفان بعضهما البعض.
ايفا: اماه!
شارلوت: كنا سوية في بورنهولم في احد اعياد الفصح.
ايفا: لقد ذهبت وتركتنا بعد ثلاثة ايام.
شارلوت: اذكر انها كانت تمطر. اظن انه كان هنالك بعض الثلج ايضاً.
ايفا: اماه!
شارلوت: كان عليّ ان اعزف البارتوك الأولى مع انسرميت في جنيف. (تتوقف) كنت متحمسة للوصول إلى هناك في الوقت المحدد. اردت مراجعة الكونشرتو معه بسلام وهدوء. ولذلك فمن المحتمل ان اكون قد غادرت مبكرة، كان الطقس مخيفاً. (توقف طويل). كان مزاج ليوناردو في غاية السوء، وكنت كئيبة بدورك.
ايفا: اماه!
شارلوت: لست ادري لم تريدينني ان اتذكر ذلك الفصح السخيف. استطيع ان استدل من نغمة صوتك انك تريدينني ان اخجل من شيء ما. حسناً، اريدك ان تعلمي انني...
ايفا: وصلتما يوم الخميس انت وليوناردو. قضينا امسية رائعة.ضحكنا وغنينا وشربنا النبيذ ولعبنا بعض الألعاب القديمة التي وجدناها في الخزانة. كانت هيلينا معنا ولم تكن مريضة إلى هذا الحد آنذاك. انتشت وكانت دافئة وسعيدة. وكان ليوناردو سعيداً لسعادتها. اخذ يتحدث معها ويمازحها. قلب الحب كيانها رأساً على عقب. جلسا معاً حتى ساعة متأخرة من الليل. في الصباح التالى اخبرتنى هيلينا بسريّة تامة ان ليوناردو قبّلها. بعد الأفطار ذهب ليوناردو وهيلينا في نزهة بالسيارة. كانت الجمعة العظيمة، وكان الطقس دافئا وساكنا، يوم ربيعي حقيقي. تخيلى انك قد نسيت، يا اماه. عندما عادا إلى المنزل كانت الشمس قد لوّحت بشرتيهما وكانا مرحين إلى ابعد الحدود. كنت تجرين اتصالاً هاتفيا، كنت تتصلين بالهاتف طوال الصباح. عندما دخلا القاعة ووضع ليوناردو هيلينا على المقعد اوقفت مكالمتك وقلت: «الآن أشكري ليوناردو بشكل لائق لهذا اللطف الذي احاطك به.» ضحكت هيلينا وقالت: «تحدثينني وكأنني فتاة صغيرة في الثانية من عمرها: ياله من أمر مؤثر.» ثم قلت بنبرة مختلفة تماماً: «انا سعيدة كونك لم تفقدي قدرتك

على المرح.» ثم اخذت تتابعين اتصالاتك الهاتفية وكأن شيئاً لم يكن. بعد الظهر اخرج ليوناردو كتاباً من حقيبته. كان سيرة موزارت. قرأ لهيلينا بصوت مرتفع واخذا يشاهدان الصور سوية. اخذت تتدربين على كونشرتو بارتوك لبضع ساعات. وعند الساعة الرابعة دخلت إليّ في المطبخ لتحضري الشاي. قلت: «هل رأيت هيلينا؟ اليس ذلك مؤثرا؟» كان لدينا ضيوف للعشاء. شرب ليوناردو كثيراً وعزف جميع مؤلفات باخ من الثلاثيات الفردية (solo suites) كان مختلفاً عن عادته وكأنما كبر حجمه وثقل وزنه ورقت عشرته وترنح ثملاً كاللوردات. كان عزفه رديئاً ولكنه جميل. جلست هيلينا هناك في الظلمة مشرقة. لم أر في حياتي شيئاً كهذا. غادر الضيوف متعبين وكئيبين. ذهبنا انا وانت في نزهة في الظلام. اخذت تتحدثين عن رحلة رائعة قمت بها إلى كينيا، أو أي مكان آخر، في الحقيقة لم اكن استمع. كنت افكر في ذينك الشخصين. عندما عدنا إلى المنزل كانا لا يزالان يجلسان في المكان الذي تركناهما فيه يحتلّ كل منهما احد اطراف الغرفة. النار والشموع كادت تنطفئ. رأيت ليوناردو يبكي. لم يبذل أدنى جهد لإخفاء اساه. اخفت هيلينا مشاعرها بشكل افضل فيما هي تحدثنا عن هذا وذاك بصوت تقريري هادئ. ذهبت انت إلى سريرك وكان على أن اساعد ليو ليصعد السلم. توقفنا خارج باب غرفة النوم، ادار وجهه ونظر إليّ قائلاً: «تخيلي، هناك فراشة ترفرف بجناحيها على النافذة.» عندما عدت إلى هيلينا كانت تجلس مستقيمة في كرسيها، مسترخية وهادئة. لم يعد هنالك اثر لمرضها. لن انسى أبداً وجهها يا اماه، لن انسى وجهها مطلقاً. في اليوم التالي غادرت إلى جنيف قبل اربعة ايام من الموعد الذي اتفقنا عليه. كانت هناك عاصفة ثلجية. الغيت الخدمات الجوية، ولكنك تمكنت من تأمين مضجع على معدية. اوصلتك بالسيارة إلى الميناء. قبل أن تصعدى إلى المعدية قلت بشكل عفوي: «طلبت من ليوناردو ان يبقى لمدة اطول يبدو أن هذا يفيد هيلينا.» ابتسمت وتعانقنا، فجأة أصبح ليوناردو قلقاً وتعيساً. كان شارد الذهن فظاً فيما جلس يعمل في عليته. صباح عيد الفصح كان ثملاً وسقط إلى أسفل السلم. جعله هذا في وضع نفسي افضل. ذهب في نزهة طويلة تحت المطر، وعندما عاد كان قد استعاد وعيه. صعد إلى هيلينا وقال ان عليه ان يغادر خلال بضع ساعات، وانهما سوف يلتقيان مرة ثانية، وانه يرغب في اهدائها سيرة موزارت كتذكار. ثم طلب مكالمة هاتفية إلى جنيف وتحدث اليك لمدة نصف ساعة... وفي المساء نفسه غادر على متن آخر طائرة. استيقظت خلال الليل على صوت رهيب. كانت هيلينا تبكي. دخلت إليها. كانت تشكو من آلام رهيبة في وركها وساقها اليمنى. لم تظن انه سيكون بمقدورها تحمل هذا الألم حتى الصباح. اعطيتها كل المسكنات التي وجدتها والتي لم يكن لها اي تأثير. في الخامسة صباحاً اضطررت إلى الاتصال بسيارة الاسعاف.

شارلوت: إذا كان خطأي، أن هيلينا سقطت مريضة.

ايفا: اعتقد ذلك.

شارلوت: تريدين أن تقولى أن مرض هيلينا...

ايفا: نعم.

شارلوت: انت لا تعنين ذلك جدّياً.....

(تصمت ايفا، لا تتمكن شارلوت من الكلام.)

ايفا: لقد هجرتها وهي في العام الأول من العمر. واستمررت في هجراننا، انا وهي، طوال الوقت. عند تطور مرض هيلينا إلى مستوى خطير، ارسلتها إلى منزل لرعاية الإعاقة المزمنة.

شارلوت: لا يمكن أن يكون صحيحاً انك...

ايفا: (بهدوء) ما الذي لا يمكن ان يكون صحيحاً؟ إذا كان عندك ما يثبت العكس دعيني اسمعه. انظري اليّ. يا أماه. انظري إلى هيلينا. ليس هنالك من اعذار يا اماه. هنالك فقط حقيقة واحدة وكذبة واحدة. لا يمكن ان تكون هنالك مغفرة.

شارلوت: لم اتعمّد ان...

ايفا: كلا، لا اعتقد انك فعلت.

شارلوت: إذا لا يمكن لك ان تلوميني.

ايفا: تتوقعين دائما ان يكون هنالك استثناء من اجلك. لقد صممت نوعاً من نظام التخفيضات مع الحياة، ولكن في يوم من الأيام سوف ترين مجبرة ان اتفاقك كان من جانب واحد. سوف تضطرين لأن تدركي كم انك مذنبة، مثل أي انسان آخر.

شارلوت: مذنبة بأي ذنب؟

ايفا: لا أدري، مذنبة.

شارلوت: بصورة مطلقة؟

(ايفا لا تجيب)

شارلوت: الا تأتين اليّ؟ الا تضعين ذراعيك حولي؟ انا في اشدّ الخوف يا عزيزتي. ألن تسامحيني لكل الاساءات التي قمت بها؟ سوف احاول ان اصلح اساليبي. يجب ان تعلميني. سوف يكون بيننا أحاديث مطولة، مطولة، جداً. ولكن ساعديني. لا استطيع الاستمرار اكثر من ذلك، فكراهيتك رهيبة جداً. انا لم افهم. كنت انانية، طفولية ومتحفزة. لامسي جسدي على الأقل؟! اضربيني إن شئت! ايفا عزيزتي، ساعديني!

(تسمع صرخة في البيت الساكن. هيلينا تنادي امها. تهرع الامرأتان إلى القاعة اعلى السلم المعتم. تصل ايفا أولاً ولكن اختها تدفعها بعيداً، وتمد ذراعيها لوالدتها. شارلوت تضغط رأسها على حضن الفتاة المريضة)

(١٧)

شارلوت: (على الهاتف) بول، عزيزي، آسفة لأنني اتصلت بك في مثل هذا الوقت المبكر من الصباح. يجب أن اتكلم بصوت خافت حتى لا يسمعني أحد. هل تسدي لي معروفا كبيرا؟ عندما تصل إلى مكتبك، أرجوك أن ترسل لي برقية تقول فيها انني يجب ان اذهب إلى باريس فوراً، أو إلى اي مكان ملعون ترتأيه. لا استطيع تحمل الوضع هنا يوماً آخر، ولكنني لا استطيع ان اغادر هكذا. يجب أن يكون لديّ سبب. اخترع اى ذريعة يا عزيزي بول. انت فنان في اختراع القصص السحرية. يجب أن اذهب الآن، ان المكالمة مكلفة جداً ايضاً. مع السلامة يا عزيزي. لطيف منك ان تساعدني.

(تزحف شارلوت عائدة إلى غرفتها وتغلق الباب. تسمع ايفا من مكان غير مرئي المكالمة التليفونية.)

(١٨)

شارلوت: (في القطار) كان لطيفاً منك يا بول ان تأتي معي إلى بريتاني. ما كنت لأتحمل البقاء وحيدة. اعتقد انني اصبت بصدمة خفيفة هناك في بيندال. كانت ابنتي هيلينا هناك، دون توقع، وكانت اكثر مرضاً من اية مرة أخرى. لماذا لا تموت؟ هل تعتقد يا بول ان كلامي هذا ينم عن قسوة شديدة؟ انت تعرفني جيداً أليس كذلك؟ لم اخذلك يوماً ولم الغ حفلة موسيقية. يمكنك الاعتماد علي أليس كذلك؟

ايفا: (لوحدها) على ان اقوم بتعزية نفسي. لا استطيع دائما الركون لأن يكون الناس بجانبي عندما أكون بائسة. في الواقع، علينا أن ننتحب دائماً بصمت في بعض الاحيان كيلا يسمعنا احد.

شارلوت: (في القطار) بول، اصغ إلى للحظة. كلا لا تسقط نائماً. يقول النقاد دوما انني موسيقية كريمة النفس. لا أحد يمكنه ان يعزف بيانو كونشرتو شوبان بصورة اكثر دفئاً، أو سوناتا برامز الكبيرة. أنا لست لئيمة مع نفسي، أو انني كذلك؟ كل هذه الافكار الغبية تتسابق فجأة دائرة في رأسي. بول، انت لا توافقني الرأي لمجرد انك لا تريد تحملّ عناء معارضتي؟

ايفا: (لوحدها) مسكينة هذه الأم الصغيرة وهي مندفعة على هذه الصورة. لكم بدت خائفة، ولكم بدت فجأة كبيرة ومنهكة. لقد تقلص وجهها واحمر انفها من البكاء. الآن لن اراها مرة اخرى. جعلتها تفرّ مرعوبة.

شارلوت: (في القطار) بول! هل ترى تلك القرية الصغيرة؟ لقد اضاءت انوار المنازل، ومضى الناس يؤدون واجباتهم المسائية، بعضهم يهيئ طعام العشاء، الاولاد يجهزون فروضهم المدرسية. احسّ انني معزولة كليا، واشعر بحنين جارف دائم إلى البيت، ولكن عندما اصبح في البيت ادرك أن ما أتوق اليه هو شيء آخر.

ايفا: (لوحدها) سرعان ما سيهبط الظلام وقد ازداد البرد. يجب أن اذهب إلى البيت لأجهز العشاء لفيكتور وهيلينا. لا يمكنني ان أموت الآن. انني اخشى الانتحار. ربما يريدني وعندئذ سوف يحررني من سجني. عليّ أن اكون مهيأة.

شارلوت: (في القطار) اتعرفَ يا بول، إن ابنتي هيلينا تمتلك عينين جميلتين، صافيتين وبراقتين. تملك عيني جوزيف، وعندما امسك رأسها بين يديّ يمكنها ان تركزهما. كيف تستطيع ان تتعايش مع عذابها؟ لقد كانت حياتي رائعة اجمالاً، ولكن حياتها؟ سارت الامور بالنسبة لي سيراً حسناً يا بول. اشعر بقليل من الاكتئاب بالطبع، ولا يزعجني ان يكون لدّي بعض الملكية، ولكن في نفس الوقت اشعر انه لا بأس بي. لا أستطيع الاهتمام بالمعرفة الشخصية. عليّ ان احيا بدونها.

ايفا: (تراجع نفسها) هل تربتين على وجنتي؟ هل تهمسين في اذني؟ هل انت معي الآن؟ لن نترك بعضنا ابدا.

شارلوت: (تبتسم) انت روح رقيقة يا بول. ماذا كنت سأفعل بدونك، وماذا كنت ستفعل بدوني؟ أنت تعلم الاوقات العصيبة التي مررت بها مع عازفي الكمان الذين يعملون معك، وكيف يتذمرون. وفكرّ أيضاً بضجيج النشاز المزعج الذي يحدثونه اثناء التمرين.

ايفا: هنالك ضوء في غرفة هيلينا. فيكتور هناك يتكلم معها. هذا أمر حسن. كم هو لطيف ـ إنه يخبرها ان امنا قد رحلت.

(١٩)

فيكتور: هيلينا، هنالك شيء يتوجب علي ان اخبرك به. غادرت شارلوت هذا الصباح. لم نود ايقاظك. كنت مستغرقة في نوم عميق بفعل هذه الحبوب، وكان الليل يثير الاكتئاب. ولذلك، كما اسلفت، لم نشأ ايقاظك.
(تقول هيلينا شيئا)

فيكتور: والدتك تبعث تحيات حبّها. كانت مضطربة وبائسة، وكانت تبكي.
(تقول هيلينا شيئا)

فيكتور: ذهبت ايفا تتمشى في الغسق. انها هادئة تماماً وأقرب إلى المرح. اعتقد انها سعيدة لمغادرة شارلوت.
(تقول هيلينا شيئاً)

فيكتور: هيلينا يا اعز الناس، لست أدري. كانت تتطلّع بشوق إلى هذا اللقاء مع والدتها. كانت تأمل الكثير. لم اجروُ على تحذيرها. وهكذا ساء الأمر.
(هيلينا تقول شيئاً بصعوبة كبيرة)

فيكتور: لا استطيع أن افهم ما تقولين.
(ترتجف، هيلينا، وتكررّ سؤالها)

فيكتور: قلت انك تريدين ان.......... ما الذي تريدين؟
(هيلينا باضطراب اشد، تقول نفسي الشئ)

فيكتور: يجب ان تتكلمي بهدوء يا عزيزتي هيلينا، وإلا فلن استطيع بأي حال ان افهمك.
(تبدأ هيلينا بالصراخ. تهتز بتشنجات عنيفة متزايدة. جمل متقطعة تُسمع بين الصرخات. تعض على شفتيها الى ان تنزفا. عيناها تتوسّلان).

فيكتور: ايفا! أحضرى حالاً! اصيبت هيلينا بنوبة! اسرعي!
(صرخات هيلينا تزداد حدّة ولا انسانية. تترنح بعنف في المقعد فينقلب وتسقط أرضاً.
يتقلص الجسد، تمتدّ الذراعان إلى الامام، يسيل من فمها زبدُ ابيض ودم. تدخل ايفا، وتحاول مع فيكتور عبثاً تهدئة هيلينا فيما يحشران الدواء بين اسنانها المطبقة)

(الخاتمة)

فيكتور: اقف هنا احيانا انظر إلى زوجتي خلسة. انها في حالة اكتئاب شديد. كانت الليالي القليلة الماضية رهيبة. لم يكن باستطاعتها النوم. تقول انها لن تستطيع ابداً ان تغفر لنفسها انها دفعت والدتها إلى المغادرة. لو انني استطيع فقط ان اتحدث اليها، ولكن هذا كله ماهو الا مجموعة كلمات غبراء وجمل فارغة. كان عليّ ان اقف انظر الى عذابها دون ان يكون بمقدوري مساعدتها.

ايفا: هل انت خارج؟

فيكتور: سأذهب فقط إلى مكتب البريد لأحضر رزمة من الكتب.

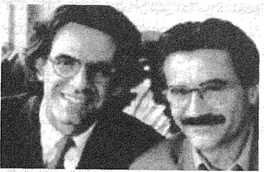
ايفا: كن لطيفاً وارسل لي هذه الرسالة في نفس الوقت.

فيكتور: بكل سرور. آه أنها لشارلوت!

ايفا: يمكنك ان تقرأها ان اردت. سأصعد إلى لينا برهة.

فيكتور: (يقرأ) «ادركت إنني قد اسأت اليك. بادرتك بالمطالب بدلاً من العاطفة. عذّبتك بكراهية قديمة مريرة لم تعد حقيقية. كل ما فعلته كان خطأ واريد ان اطلب مغفرتك. ان حدس هيلينا اقوى كثيراً من حدسي. لقد اعطت بينما كنت انا متطلبة. كانت قريبة منك فيما ظللت انا بعيدة. وفجأة تبدي لي انه على ان اعتنى بك، وان ما فات قد فات. وانني لن اتخلىّ عنك ثانية. لن اتركك لوحدك مرة أخرى. لست ادري إذا كانت هذه الرسالة ستصلك، ولا اعرف حتى إن كنت ستقرأينها. ربما كان كل شيء قد فات عليه الزمن. ولكنني آمل على اي حال الاّ يكون اكتشافي بلا فائدة. هناك نوع من الرحمة في النهاية. أعني الفرصة الكبيرة لان نعتني ببعضنا البعض، لأن نساعد بعضنا البعض، ولأن نفصح عن عاطفتنا. اريدك ان تعلمي انني لن ادعك أبداً تذهبين ثانية، ولن ادعك تختفين من حياتي. سوف اظلّ على تصميمي، ولن استسلم، حتى ولو كان الوقت قد فات. لا اعتقد ان الوقت قد فات. لا يجوز ان يكون قد فات».

ما الحكمة التي علينا أن نقتفي آثارها اليوم ؟



اندريه كومت لوك فيري

سجال فكري ما بين لوك فيري وأندريه كومت - سبونافيل

أدار السجال: كريستيان مكاريان

ترجمة: حسن أوزال ★

● كريستيان: إن «حكمة الحداثيين» عنوان يناسب شخصا أقل طموحا. ما رأيكما إذن؟

●● أندريه كومت – سبونافيل (Andre comte- sponville): رغم أن لكل منا مواقف تختلف كليا عن الآخر فإننا نجمع على أن الفلسفة لا يمكن اختزالها لا في المسألة الأخلاقية ولا في التفسير الابستمولوجي الخاص بتطور العلوم، ولا في التزام المفكرين المعاصرين. إننا نتصور أن الغاية من الفلسفة إنما هي قبل كل شيء آخر، الحكمة أو ما كان الإغريق يدعونه: بـ«الحياة السعيدة» أي بلوغ أكبر قدر ممكن من السعادة في أكبر قدر ممكن من الوعي. والحال أننا إذا ما كنا ندرك جيدا ما كانت عليه الحكمة عند القدماء، فنحن لا ندرك جيدا ما تكونه الحكمة عند الحداثيين. وهذا ما رغبنا في توضيحه ...

●●● لوك فيري (luc Ferry) : تتلخص الفلسفة اليوم في مجملها وفي ميدان التعليم بخاصة في تقديمها كتفسير للمذاهب الكبرى القديمة. أما في الخارج، فهي تأخذ شكل تعليم عادي. هذا جيد، لكنه غير كاف. لنأخذ نموذجا- إلى حد ما- مثاليا، كما يقول «كيركجارد». لنتصور أن كل الأفراد المنتمين إلى كوكبنا أضحوا يتصرفون بين عشية وضحاها بطريقة جد أخلاقية. والظاهر أنه باحترام بعضهم البعض، لن تنشب فيما بينهم بعد اليوم حروب كما سيكونون في غنى عن كل الأفعال الإجرامية. والحال أنه ولو قدر لهذه الشروط المستحيلة أن تجتمع فلا شيء إطلاقا يمكنه أن يكون قد تقرر فيما يخص سؤال معنى الوجود أو قيمته. إن هذا السؤال لمن درجة أخرى، فهو ما ينتمي إلى حيز الحكمة أو الروحية(١)، وهذا ما رغبنا في طرحه هنا.

★ كاتب من المغرب

● كريستيان: بناء على ذلك فمواقفكما متضاربة...

●● أندريه: بالتأكيد. إنني أتشبث شخصيا بالمذهب المادي، أي بفكرة مؤداها أن ليس ثمة من كائنات إلا وهي مادية، وأن الإنسان ليس إلا جسدا وبألا وجود لروح مفارقة. وبهذا الشكل إذن، فالإنسان موضوع خصب لعلوم الطبيعة ولا شيء فيه يفلت إطلاقا من الفيزياء أو البيولوجيا، الخ. إن قيمة الإنسان إذن لا تكمن في جوهره كإنسان أو في إحدى الخاصيات الأنطولوجية، بقدر ما تكمن فقط في التاريخ والأخلاق.

● كريستيان: وفيما يخصكم أنتم يا لوك فيري، فإنكم تؤمنون بضرب من ضروب الإنسية المتعالية...

●●● لوك فيري: إنني أعتقد بالفعل، أن الإنسان ليس جسدا فحسب كما أعتقد أن كنهه يتجاوز جوهريا كل ما يمكن لعلوم الطبيعة أن تعرفه بصدده.

● كريستيان: إن بينكما أصلا، تعارضا أساسيا قوامه إلى حد ما الاكتشافات العلمية المعاصرة...

●●● لوك فيري: أجل. فالمادية تقتضي الاعتقاد في ألا وجود لشيء يتعالى على المادة كما نعرفها. وهاهي الماركسية في القرن الأخير، كانت سباقة إلى القول بأن كل ما كنا نعتبره قيما متعالية، قانونية كانت أم أخلاقية أم دينية لم تكن إلا نتاج بنية تحتية مادية تولدت في سياق اقتصادي واجتماعي. وما أن انهارت الماركسية اليوم على وجه التقريب، حتى عادت المادية من خلال فكرة مؤداها أن قيمنا – كالغيرية مثلا – ليست محددة من طرف بنية تحتية طبيعية أي بيولوجية، كيميائية وراثية وعصبية فحسب بل ناتجة عنها. فالمادية عقيدة السوسيوبيولوجيا، لكنها كذلك وعلى سبيل المثال، حصيلة أعمال جان بيير شونجو.Jean-pierre changeu والواقع أن الصحافة تنشر دوريا، جملة من الاكتشافات التي تحاول أن تبين أن ما كانت الكائنات البشرية قديما تعتبره متعاليا، هو ما غدا يتحدد «بشكل طبيعي». هكذا سيغدو كل من الغيرية، العنف، القلق، الضحك، الجنسية المثلية، بل وحتى الحب، ظواهر وراثية... إن هذه المادية البيولوجية هي ما يبدو أكثر قوة وإقناعا من الماركسية حيث بدلا من أن تستند إلى العلوم الإنسانية التي أضحت تعتبر هشة ومشكوكا في أمرها، غدت تستند إلى علوم متماسكة تدعى بالعلوم الدقيقة. لكن هذه المادية مع ذلك تبقى قابلة للنقاش في نظري.

●● أندريه: أجدني متحفظا إلى حد ما في هذا الصدد. فالمادية لم تعثر ثمة على حجج جديدة إن صح التعبير، بل على رزمة من البراهين القوية. أضف إلى هذا أن النزعة المادية البيولوجية الحديثة ذات صلة وطيدة بالإلهام الأولي الخاص بالمادية، وأقصد إلهام الإغريق أو إلهام الطبيعانيين الفرنسيين أمثال ديدرو، العائد للقرن الـ١٨.

● كريستيان: إن عصرنا على ما يبدو، ذو صلة وطيدة بهذه المادية البيولوجية...

●●● لوك فيري: أصر على أن الكائن البشري لا يتحدد كليا بواسطة التاريخ أو الطبيعة. وفي نص بارز من التقديم الذي افتتح به روسو مؤلفه: «مقال في أصل التفاوت» يبدو أن ثمة فرقا ما بين الكائن البشري (الإنسان) والحيوان. وفي ذات النص يسترسل روسو موضحا على أن حمامة قد تموت جوعا وهي على جنبات حوض مملوء عن آخره بأجود أصناف اللحوم مثلما قد يموت قط وهو بجانب ركام من القمح والحبوب، بيد أن بوسع كليهما أن يستمر في الحياة لوقت ما لو حاول أن يتناول طعاما مغايرا لطعامه المعتاد. لكن الواقع أن الأول حابب بينما الثاني لاحم وكلاهما لا يستطيع أن ينفلت من هذا القانون الطبيعي. ووحده الإنسان يمتاز بقدرته على الخروج والانفلات من كل القوانين الطبيعية، لكنه من كثر إفراطه في نزوعه ذاك أضحى يتصرف بشكل «مضاد للطبيعة»، فقد يعزم البقاء على قيد الحياة كما قد يعزم الانتحار أو الإقدام على حماقات كارثية. على هذا النحو يختم روسو قوله مؤكدا على أن «الإرادة هي التي تبادر بالكلام ثانية حالما تصمت الطبيعة». إن هذه النزعة «الفوطبيعية» في نظري هي ما يرمز إلى التعالي عن الطبيعة كما عن التاريخ. وهذا التعالي هو ما سوف تسميه الفلسفة المعاصرة المنحدرة عن روسو وكانط، بالحرية. وفي هذا التعالي كذلك إنما تتجدر دائرة القيم لا الأخلاقية

فحسب بل كذلك تلك التي تخدم ما اسميه بالحكمة أو الروحية.

●● أندريه: يبدو أن لوك فيري يحذو حذو كل من ديكارت، كانط وسارتر أي أنه يتبنى فلسفة الذات والحرية. أما أنا، فإني أنتمي ما دمت ماديا، إلى ما أدعوه بفلسفة العالم (الطبيعة والتاريخ) والضرورة. إنني أقف إلى جانب كل من أبيقور، الرواقيين وسبينوزا.

● كريستيان: نقطتا انطلاق مختلفتان، مما يعني حكمتين متضاربتين، أليس كذلك ؟

●● أندريه: أخشى ذلك. فإذا ما كان لوك فيري يتبنى كنقطة انطلاق لفلسفته، فلسفة الحرية باعتبارها شيئا مطلقا أو مبدأ جوهريا بالنسبة للكائن البشري، فالحكمة حينها هي ما يتأسس على نوع من الاختيار. يتعلق الأمر وفق هذا التصور بالرد بالإيجاب أو بالرفض، وذلك بحسب الظروف. وعلينا بالطبع أن نختار ما نستحسنه وما نرفضه. لكنه إذا اعتقد الناس مثلي على أنه ليس ثمة من حرية مطلقة، وبأن الأمر ليس إلا مجرد مسلسل تاريخي من التحرر، غير قابل للاكتمال إطلاقا، فلن تغدو الحكمة حينئذ نظاما اختياريا. يتعلق الأمر إذن وبعكس ما سلف بالقبول بوجود ضرورة ما: مما يفرض علينا أن نقول نعم لكل شيء. تقتضي الحكمة في منظوري إذن، أن نستوعب بالأحرى معنى الضرورة وأن نقبل بها.

●●● لوك فيري: سوف أقول قصدا، بأن أندريه «بودي جديد» بينما أنا «مسيحي جديد». وبالنسبة له، فالمعنى الدقيق للحكمة إنما هو ما تلخصه لفظة «نعم»، أي أن نقول نعم للعالم، ونعم للطبيعة. وفي هذا الإطار، فالكل ينزع نحو التصالح مع العالم، والقبول بالضرورة الطبيعية بدلا من الثورة أو السخط عليها... فالسعادة نتاج تصالحنا مع الكون.

● كريستيان: هذا ما يدل على نوع من «اللا-ارتباط» بدلا من السخط الأخلاقي مثلا...

●●● لوك فيري: تماما. في حين، أن الهدف الرئيسي من الحكمة بالنسبة لي، إنما هو أساسا أن «نحيا جماعة» مع سائر الموجودات كما مع باقي الكائنات البشرية. إن معنى الحياة بالنسبة لي، هو ما يقتضي منا الإقدام عليها بشكل جماعي. فليست الحياة غير استعادة للأمر المسيحي القديم الذي يدعونا إلى حب الآخرين. إنني أفضل حكمة الحب هاته عن حكمة العالم مما يفترض علينا دوما أن نقول «لا» للعالم، خاصة عندما يظهر في صورة غير مقبولة.

● كريستيان: كيف يمكننا في إطار هذا المنظور، أن نتصالح مع العالم ؟

●●● لوك فيري: إن التصالح مع العالم، في نظري أمر مستحيل ومادمت أشعر أخلاقيا، بأنه لا ينبغي علي نشدان نظير هذا الهدف، فإنني أرى بعكس ذلك أن من واجبي مواجهة العالم.

●● أندريه: أنا كذلك، عادة ما أنتفض في وجه الفظاعة، وإذا ما كنت أقول «نعم» للعالم، فليس لأنه مثالي، بل لأنه ليس ثمة من حكمة أخرى غير القبول به كما هو. إنني جد مقتنع على أن القبول بالعالم والعمل على تغييره اجراءان لا محيد للواحد منهما عن الآخر. فكلما أردنا أن نغير العالم وجب علينا أولا أن نتمثله كما هو.

● كريستيان: يبدو أخيرا أن الأمر سهل بمكان: فبينما يعمل أحدكما على تأسيس حكمته على اليأس المادي، يعمل الآخر على تأسيسها على الأمل الإنسانوي. إن الأمل رغم كل شيء، أفضل بكثير، أليس كذلك ؟

●● أندريه: اسمحا لي لكي أقول لكما بأن الأمل ليس برهانا أو حجة حتى. فدور الفلسفة هنا ليس هو أن تسعدكما لكن أن تقول الحق. كان نيتشه يقول بخصوص الإيمان المسيحي: «الإيمان يخلِّص إذن فهو يكذب». فإذا كانت أفكاري تزعجكما، فهذا لا يعني أنها خاطئة، بقدر ما يعني فقط أنكما شديدا الحساسية إزاء الألم والقلق، ولكي أطمئنكما أؤكد أن أمري يكاد لا يختلف هنا عن أمركما. بعد هذا لنعود إذن لتبيان مكامن اختلافنا. فأنا لا أتمنى أي شيء، بيد أن لوك مهووس بلاريب، بفلسفة الأمل.

● كريستيان: أتقصد نوعا من الفضيلة الإلهية ؟

●● أندريه: إنها بالتأكيد فضيلة إلهية، إلا أن لوك يجعل منها فضيلة إنسانية، بحيث أنه يتصورها في غياب الخالق، وقائمة أساسا على الإنسان لا غير. أما فيما

يخصني، فإنني أنتمي بالأحرى إلى تقليد «اليأس المَرح». سأوضح طرحي. فمادمنا مبدئيا لا نتمنى إلا ما لا نملكه، فنحن بالتالي لسنا سعداء طالما كنا نتمنى السعادة. وبخلاف ذلك، فنحن سعداء طالما لم يعد هنالك شيء نتمناه. إن الحكيم معروف بكونه من لم يعد يتمنى أي شيء.

● كريستيان: ما رأيكما في الحب ؟

●● أندريه : إن حكمتي هي بدورها حكمة حب، لكن بمعنى يكاد يختلف تماما عن المعنى الذي يفرده لها لوك. فالمهم بالنسبة للوك إنما هو حب الناس، أي الحب القائم بين الأشخاص والأفراد. وفيما يخصني أنا، فالمهم إنما هو حب العالم، وأبعاده المتعددة – بدءا من الناس.

● كريستيان: يكاد هذا يعكس نوعا من التوافق فيما بينكما، لكن الأمر عكس ذلك تماما...

●●● لوك فيري: هذا وارد. فأنا أعتقد بأن الحب هو أهم قضية تقوم عليها الحكمة، لأنه القيمة الوحيدة التي من أجلها نجرؤ دوما على المجازفة بأرواحنا. وإذا ما انكببنا على تأمل أو إلقاء نظرة على تاريخ التضحية، فسوف نجد بأن الناس قد اختارت الموت إما في سبيل الله وإما في سبيل الوطن وإما في سبيل الثورة، وكلها «متعاليات عمودية» اختفت اليوم (وعلى الأقل في المجتمعات الديمقراطية). وبخلاف ذلك نرى أن أنماطا أخرى من المتعاليات، لاسيما منها «المتعاليات الأفقية» – المرتبطة مثلا بالزواج عن حب أو بالحرية الفردية– بدأت تطفو لكنها لا تخص غير بعض الكائنات البشرية. فوحدهم الرجال والنساء الذين نحبهم، يجسدون من الآن فصاعدا، قيمة متعالية عن مادية العالم. استنتج بناء على هذا أننا لا نحيا داخل عالم أكثر مادية من الذي نحن فيه. فربما كان الحب بمثابة القيمة المقدسة الأخيرة، لكنه على الأقل ما يزال كذلك إلى اليوم. فليس من هينة الأمور أن يكون المرء جديرا بالاستمتاع بهذه الحياة الجماعية السائدة ما بين الناس (وهذا عبر كل الأشكال: الحب، والحكمة Philia، والصداقة Agapé وغريزة الحب Eros). ومن أجل ذلك يتوجب علينا الإنهمام بحكمة حقيقية وعميقة. ليست إذن حكمة الحداثيين غير حكمة الحب.

●● أندريه: إننا متفقان بخصوص هذه المسألة، لكننا نختلف كليا فيما يخص الكائن البشري. إن الإنسان في نظر لوك، مخلوق فوطبيعي وفوتاريخي، يتعالى على العالم كما يتعالى على المجتمع. أما أنا فأعتبره حيوانا اجتماعيا وتاريخيا محايثا للطبيعة. لكن هذا لا يمنعني أبدا من أن أعتبر الإنسان ذا قيمة تفوق قيمة الحيوان. وعلى سبيل المثال: فالقرد أرقى من المحار، والإنسان أرقى من القرد. وفي ذات السياق، فالإنسية مسألة عملية، إنها نوع من الأخلاق المرغوب فيها من طرف الناس. وهي ما يقوم لا على أساس فرق في الطبيعة ما بين الإنسان والحيوانات، لكن على أساس القيمة السامية التي ينفرد بها الكائن البشري. وبحسبي فالإنسية تنهض على السؤال الكانطي: «ماذا علي أن أفعل ؟» أما بحسب لوك فهي ما ينهض على سؤال آخر لكانط هو: «ما المسموح لي به لآمله؟». أرى أن إنسية لوك هي ما يتضمن بذورا دينية، تقوم على قداسة الإنسان. أما أنا فلست مؤمنا، ولا أومن حتى بالإنسان. فالإنسية ليست دیانتي ؛ إنها أخلاقي لا غير...

● كريستيان: لنلخِّص إذن: إن ثمة إنسية أخلاقية بالنسبة لأندريه، وأنسية دينية بالنسبة للوك فيري...

●●● لوك فيري: إنني لا أنكر إطلاقا أن الكائن البشري قد يكون حيوانا أو كائنا تاريخيا. لكنني أميز ما بين موقف ما وتحديد معين.

●● أندريه: أما أنا فأؤكد على أن الحكمة هي ما يقتضي أن نبقى مخلصين لما خلقتنا الطبيعة عليه، ولكل ما حققته الإنسانية في نفسها عبر التطور. إننا نعتبر فضلا عن كوننا حيوانات تمتاز بأدمغتها الراقية، كائنات ذات وعي وثقافة وقيم.

●●● لوك فيري: إن ثمة جزءا كبيرا من الحقيقة في فلسفة أندريه، وهذا ما ألمسه. ففي تجربة «اللا-ارتباط» التبتي(٢)، نعثر إلى حد ما على أحد تعابير مونتانيي Montaigne حيث يؤكد على أن «التفلسف إنما هو تمرس على الموت»: هاهنا نجد الكثير من الحكمة. فالتصالح اليائس

مـع الـعـالم هـو مـا يسمـح بـالـتـحكم في الألم والاسـتـعداد للأسوأ. أما موقفي الشخصي فهو أكثر كارثية، ما دمت أصـلا أرفض الـيـأس مـثـلـمـا أرفض الأمـل أو الـرجـاء المسيحي.

● كريستيان: إذا ما طلب منكما أن تمنحا تعريفا معينا للحكمة عند الحداثيين كنصيحة منكما إلى أحد الأصدقاء، ما ردكما ؟

●●● لـوك فيري: لأبـدأ كـلامـي أولا عـن الموت. إنـه بـالنسبـة لكل مـنـا، الـتـجـربـة الأكثر حزنا والأكثر فـقدانـا للمعنى. علينا إذن أن نفكر فيها كحداثيين أي بعيدا عن اليأس أو الأمل. والحال أن الدرس الذي يفرض نفسه في مثل هذه المناسبة إنما هو وجود قيم أرقى من المادة كما من الحياة. أفكر بطبيعة الحال في الحب. فأمام ضرورة الاختيار ما بين حياة كائن محبوب وكل خيرات العالم الماديـة، غـالـبـا مـا يـنـتـهـي الأمـر بـنـا إلى تـفـضـيـل الـكـائـن المحبوب. وبخلاف ما يردده دوما جان بول الثاني Jean Paul II، يبدو أن الإنسانية لا تغوص كليا في عالم المادة.

فهنالك الكثير من الخاصيات المتعالية التي ما يزال ينفرد بها الحب. سوف أمر ثانيا إلى مسألة الشيخوخة. فأول شيء يقدم عليه الإنسان ما أن يولد، إنما هو الشيخوخة. وإذا ما كانت الشيخوخة عند القدماء رمزا للحكمة، وإذا ما كان حينها المجتمع بأسره منشغلا باحترام التقاليد أي الماضي، فالأمر في المجتمعات الحديثة بعكس ذلك تماما. إن الـنـاس في هـذه المجـتـمـعـات الحـديـثـة مـهـووسـون بالمستقبل إلى درجة أن الشيخوخة غدت بالنسبة لهم وباء عادة ما تتم مكافحته بواسطة مستحضرات التجميل وأحيانا بوسائل أخرى. وبالنظر إلى النموذج السائد الذي يمثله الكاليفورني المتزلج على الأمواج، يتجلى أن كل ذبال سلبي. والحال أن الشيخوخة إنما هي حكمة، مادامت تجمع في الآن الـواحـد مـا بين المعرفـة والحب. إن المجـتـمـعـات الحديثة تحط بشكل خطير من قيمة الشيخوخة، رغم أنها هي ما قد يفسح أمامنا آفاقا واسعة للتفكير لو تم إعطاؤها المكانة اللائقة بها. بعد هذا سأمر إلى مسألة ثالثة هي مسألة الفرد. فالفرد ليس لا بالخاص ولا بالعام، لكنه توفيق ما بين الإثنين. إن الذي لا يمكنه أن يعوض داخل حيواتنا إنما هو كون كل واحد منا قادرا على المرور من الخاص إلى العام. فعلى كل واحد أن يصنع من حياته لـوحـة فـنـيـة، أي عـلـيـه أن يـنـطـلـق من سياقه الـثـقـافي والاجتماعي كيما ينخرط ويدخل مجرى يشاركه فيه، بالقوة، الجميع أي كل الجنس البشري.

●● أندريه: ليس لي ما أعترض عليه فيما يخص هذه الحركية من الخاص نحو العام. لكني لست متفقا كليا مع ما قاله لوك بصدد الشيخوخة. إن ثمة داخل الشيخوخة نوعا من الانكماش البيولوجي الذي لا يمكن إنكاره، والذي بقدر ما يفند زعم العمومية بقدر ما يبرهن بالأحرى على أننا لسنا إلا أجسادا لا غير. وعليه فالحكمة التي أتبناها بدوري إنما هي حكمة الرغبة. إنني أومن مثل سبينوزا وفرويد أن الرغبة هي جوهر الإنسان بالذات. لكن ثمة ثلاثة أنواع من الرغبة هي: الأمل، الإرادة، والحب. وأعتقد أنه يلزمنا أن نتخلص ما أمكن من الأمل، لأنه ليس ثمة من أمل دونما خوف: فالتخلص من الأمل هو السبيل الوحيد للقضاء على القلق القابع فينا. وعلى إثر ذلك يبدو أنه من الأفضل أن ننحاز إلى جانب كل من الإرادة والحب. وعن سؤال ما الحكمة ؟ أرى أنه علينا حالما تعلق الأمر بما يتوقف علينا: أن نتمنى قليلا وأن نريد كثيرا (خاصة في الميدان الأخلاقي والسياسي). وحالما تعلق الأمر بما لا يتوقف علينا: أن نتمنى قليلا وأن نحب كثيرا. كتب سينيك لـ«لوقليوس» ذات مرة: «عندما تكون قد نسيت أن تتمنى سأعلمك أن تريد». فأن نتفلسف يعني أن نتعلم التحرر. أن نـتـحـرر من كل الـقـيـود، لـكن أيـضـا مـن ذواتـنـا. فـالحكمـة المثلى بقدر ما هي انفتاح على العالم بقدر ما هي انفتاح على الآخرين: مما يقتضي أولا وقبل كل شيء تحرير الذات.

المرجع:

- Magasine le Point N : 1331.

(١) نسب القيم إلى مجال روحي مطهر من العوامل المادية (المترجم).
(٢) – نسبة إلى هضبة التبت (المترجم).

حوار مع الشاعرة ظبية خميس حول المدن والابداع والرحيل الذي لا ينتهي

خالــد زغريــت ★

ظبية خميس مبدعة أخرى تماما، أيقظت المدن فيها عددا لا يحصى من «ابن بطوطة»، فأصبحت رسالة من طراز آخر تكتشف روح المكان وتواصل المبدعين من شتى الأمكنة، ما بعد الروح وما بين الشعر والنثر، لها صداقاتها الفسيحة مع أدباء الأمم الأخرى، والأمكنة الأخرى والابداع.. كثيرا ما يكون الحوار بحاجة الى مقدمة وتقديم للمُحاور، أما مع ظبية خميس فالأمر في هذا الحوار مختلف تماما، إذ يحفز قارئه على تجاوز كل الفواصل للوصول الى ما تطرحه حيث اتفقنا أن يكون أقرب الى فضيحةٍ جميلة للمخبوء في الذات المبدعة.

★ شاعر من سوريا

**** كثير من ثيمات الابداع التي ناضلنا من أجلها، كتابة، جسدا تداعت، ومعايير البطولة والحلم تغيرت كيف تنظرين لما كتبته بحافز تلك الثيمات الآن؟**

– الإبداع، الكتابة، الشعر كل هذه الأشكال للوجود تبقى قائمة ما بقي الانسان.. إن نفي ضرورة ذلك تأكيد لأكذوبة مادية العنف والسياسة غير العابئة بالشعوب.. وفي حقيقة الأمر أينما ألقيت بصرك سترى تلك الأشكال التي ترافق معنى الحياة موجودة في أعماق المجتمعات البدائية البسيطة وفي أقصى المدن التي وصلت لدرجات الهيمنة الحضارية الدولية. بل إن التداخل اصبح غير قابل للفصل بين منحوتات وخزفيات الرجل الأسود في القبائل الإفريقية، وسجاد «الحرانية» الذي تصنعه عائلات الفلاحين في مصر، وموسيقى السيستار والسنتور في الهند، والحكمة المجنونة وفكر ينغ- يان الصيني، وروايات نبلاء اليابان الذين استخدموا الهاري- كاري لإنهاء حياتهم تشبثا بارستقراطيتهم الحضارية، ممتزجا

بعالم بقايا الهنود الحمر والأصول الاسبانية والشرقية والغجر في أشعار أوكتافيوباز- وروايات بورخيس وماركيز وايزابيل الليندي في أمريكا الجنوبية، مرورا بالحضور الطاغي لروايات أمين معلوف اللبناني في باريس، وموسيقى وأغاني مايكل جاكسون ومادونا وبافاروتي.

رغم كل شيء نظل نقرأ التوحيدي بتعاطف وكأنه قد عاش زمننا.. ونجوب الصحراء مع امرئ القيس متأملين لوحاته المبهرة في معلقته.. وما زلنا نتعلم من الجاحظ، والأصفهاني، وابن النديم، ونذوب شفافية مع ابن حزم، ونعيد اكتشاف السهروردي وابن عربي والحلاج.. ونحاول أن نتخيل حياة أهل بابل وموسيقى الفراعنة.. وسفن الفينيقيين.

إذا كان كل ذلك ما زال يحدث فكيف تنتهي قضايا الابداع.. أظنها تتفجر من جديد وأراها تأخذ الشكل الحضاري الأممي الحقيقي.. إذ رغم كل الهزائم السياسية ورغم حضارة السلاح والقوة فان هناك بساطا خفيا تجلس عليه كل الحضارات وتلمس بعضها البعض بيقظة مدهشة.. ولربما لأول مرة في التاريخ.. وهذا يؤهلنا لانتظار تواصل ابداعي حقيقي رغم كل مظاهر الانهيارات الخارجية.

**** زمننا رديء.. عبارة يرددها كل عربي أمي ومثقف.. أي زمن تراه ظبية خميس زمنها وهل من مرحلة تاريخية ما تحبذين لو عشت فيها؟**

- زمننا الحقيقي العربي رديء جدا على الصعيد السياسي والحياتي للشعوب وخصوصا تحت مظلة السلام مع غير الأنداد، السلام مع العدو الاسرائيلي الذي يؤبن زعماؤنا أمواته في الوقت الذي ما زالت كل أشكال عدوانه قائمة وتعاني منها شعوبنا.. وتشعر بهذا التهديد الدائم فوق رؤوسها، وهو رديء لاننا بلا حول ولا قوة.. يسير الزعماء ورجال المال في اتجاه، وتسير الشعوب في اتجاه آخر.. الارهاب، الجريمة، الحركات الدينية، الفكر الغوغائي، المنع، التحريم، ومقابلها ما يشبهها، على الصعيد الرسمي.. بين هذا وذلك لا مكان لأصوات ثقافية حكيمة أو مهتمة لتتحدث.. وإذا قالت فهي في الهامش بالتأكيد أو ربما سقطت رؤوسها غدرا كما يحدث للكثيرين في الجزائر، وكما حدث بالفعل لبعضها في عدد آخر من الدول العربية. يبقى الحل هو الموت بالسكتة الدماغية أو القلبية، أو السجون والمعتقلات، أو النفي، أو الهجرة أو الالتصاق الكلي بفكر الشارع والذي هو ماضوي وعنيف في اللحظة الراهنة. بهذا المعنى هو رديء وغير انساني الى حد كبير، بالطبع.

- أحب أن أعيش في زمن حر ونبيل يحترم معنى ولادة الإنسان والابداع وحق كل كائن في الحياة النقية بعيدا عن الفساد والإفساد وفي ظل مجتمعات تصنع حكوماتها لترعاها وتحميها وتحافظ على حقوقها.. لا العكس.

**** تقولين (حيث تكون إغماضة العين/ مودة لا حدَ لها/ وبدلا من الكوابيس/ زهرة بيضاء تتفتح مع الأحلام: من ترينه الجدير بهذه الزهرة..؟**

- إنها مصالحة مع النقيض.. أن تقبل كل شيء لأنه يحدث. أن تقبل الآخر لأنه مختلف. أن تدرك أن قطار المشاعر لا يصل الى نفس المحطة بالضرورة.. أن تكون الخيبة جزءا من الأمل والسعادة في نفس الكفة مع الخيبة والتعاسة. أن يكون للموت حضور الحياة.. وللحياة تجريد الفكرة والحلم. كل ذلك ربما تتفتح من خلال قبوله زهرة التضاد المحايدة لكونها.. بيضاء وراضية بذلك كله دونما مساس.. أوهام.. أكاذيب.. أو تجاهل لما هو كائن أو تفصيل لرداء ضيق عليه.

**** في ديوان القرمزي حلم بالمرح الصاخب الذي لم تقطفه يد.. لماذا برأيك لم يتذوق شعراؤنا طعم هذه الفاكهة؟**

- «المرح الصاخب الذي لم تقطفه يد «كانت عبارة شعرية خاصة بحالتي.. أنا لا أعرف ما إذا كان من الممكن تعميمها كما تطرح في سؤالك حول شعرائنا وطعم تلك الفاكهة. عموما لا أفكر كثيراً بالصيغة الجمعية.. هي حالة شعرية وشعورية خاصة لها علاقة بمناخ قصائد القرمزي وتلك الحالة العشقية بين الضدين أو منْ يحاولان أن يكونا كذلك.. التحام روحين.. ومعركة كائنين لأسباب أخرى غير روحية.. هي المرحلة التي عرفها ديك الجن.. وقيس.. ورابعة العدوية وعرفتها أنا، أيضا في هذا العمل.

**** بمناسبة الفاكهة تقولين: لا أود أن أنال من فاكهة اللحظة.. لماذا؟**

- (لا أود أن أنال من فاكهة اللحظة).. ربما في سياق الاحتفاظ بأبديتها الممكنة داخل المفردة والقلب.. والأطياف التي أراها في غرفة وجودي الخاص.

**** (الموزة بنت سعيد) في قصائدك مس القلب لطلقات**

وردة.. ألا تعتقدين بأن الشاعر المعاصر يحمل في داخله أمومة ضد أمه.. لمن وهبت أمومتك في الزمن اليتيم..؟

– لم أر شاعرا.. أو شاعرة مجردين من الأمومة بعد.. إن الشعر هو كائن أمومي.. يملك قدرة الولادة وإضفاء الحياة على كل شيء. إذن أظن أنني قد وهبت أمومتي للشعر.

**** في ديوان (موت العائلة)- لغة رمادية.. توجس فظيع من لحظة انعدام حيث (تجلس الروح القرفصاء/ وتراقب أبنية الرماد) وبالوقت عينه هناك (من/ ينام في غصن الروح «و» / لا سبيل «لإيقاظه»/ ترى أمحكوم على الشاعر أن يعيش بروح فينيقية.. وحسب؟**

– «موت العائلة» دراما شعرية حقيقية.. كانت السبيل الوحيد للاحتفاظ ببقاياي أن أكتبها.. ذلك الشرح الذي يجعلك بلا حماية كل شيء في لحظة سقوط مدو.. لا جدران للاتكاء عليها.. أحشاء الحياة عارية.. وليس هناك ما تسلم به من علاقات أكيدة.. حيث العدو قد يكون أخاك أو ابنتك أو أباك.. حيث القتيل يمكن أن يكون الأم حيث أنت يمكن أن تكون القاتل.. أليس هذا هو ما يحدث الآن.. لا عقلانية شعورية لا ضمانات.. كل ما لديك قابل للسقوط عليك وأنت قابل للتحول من قاتل إلى مقتول والعكس.. هكذا كنت أرى ما حولي حين كتبت ذلك العمل المؤلم (موت العائلة).

**** يرى البعض أنه لابد من ثورة للقصيدة الحديثة إذ لا شيء يدل عليها إلا خريف طويل.. أي ثورة برأيك تعيد للشعر وهجه وتوقظه من هذه الاغماءة الباردة..؟**

قد تختلف رؤاي عن ذلك.. أنا أرى أن الشعر الآن في أبهى حالاته الانسانية حيث يشتعل الهامش به.. وتخبو أصواته أمام كشافات الضوء. لأول مرة منذ زمن بعيد يصبح الشعر لدينا أمرا لا علاقة له «بالبرستيج» الثوري، أو المؤسساتي، أو شكل النبوة والمسيح. إنه كائن يتجول بحرية منْ لا مأوى له.. تكتبه كل الأطراف غير المهمة.. وتفضح صيرورة الكائن من خلال الكلمات والغوص في الذات الإنسانية. ان اختلال دور المنابر حين كانت الكلمات وعودا بالطلقات وحروبا جاهزة قد كسبت معاركها ضد العدو أو من أجل الفخر أو الايديولوجيا اليقينية.

لم تعد الناس تصدق ذلك كله، وخصوصا الشعراء. ثمة بالطبع بقية باقية تجرأ بدون حياء على قول ذلك وثمة بالطبع البعض الذي بقي يصفق. لكن الأكيد أنه لم يعد هناك سوبر ستار.. ولا فحولة كبرى تنتصب أمام الجماهير بفروسية المبارز بالسيف. هناك كائنات تكتب الشعر الآن تنبش في أجسادها، وجودها، ماضيها، ماضي الأكاذيب والكلمات، أيضا، تصنع عالما يداعب الأساطير غير أنه لا يصدقها، في رأيي هناك جيل جديد يكتب بحرية جديدة، وهشاشة الانسانية وخروج من لعبة الزخارف اللفظية والفكرية الضخمة.. المشكلة ليست في «وهج» أو «شحوب» الشعر بل في رأيي في أمرين آخرين النقد القادر على فهم هذه الروح والدخول إليها.. قراءة ذلك النص الذي تكتبه كل الأطراف والمراكز العربية الآن.. ويكتبه أبناء الترحال والهجرة والنفي في مناطق غير عربية. المشكلة الثانية هي في طرق توصيل النصوص عبر لقاءات مبتكرة.. حميمة.. وعبر منابر جديدة لها علاقة باللحظة الراهنة دون أن تكون سميكة أو صلبة أو ادعائية أكثر مما يجب. نحن بحاجة الى وجود ثقافة مكتوبة «افان جارد» أو طليقة تتحرر من ادعائية الهيبة الكاذبة وتحاور الحريات في أبسط أشكالها وأعمقها، ثم بعد ذلك سيزداد عدد القراء ومنْ يستمع أو يهتم أو يتلذذ بتلك النصوص. هذه المرحلة ما يصل الى آذان الناس هو الأمية الثقافية، الثقافة السطحية، الإعلام الراقص والمطبل والغث الموسيقي والغنائي وبقايا الفرسان الخشبية التي لم تسقط بعد أقنعة بطولاتها المزيفة عبر حناجرها العالية النبرة.

**** كيف تنظرين لواقع الشعر العربي المعاصر.. وبرأيك مَنْ من الشعراء غير السابقين أي الجيل الجديد قادر على تألقه بشكل أشمل؟**

– أرى أن ظواهر عديدة تتضح في الساحات الشعرية العربية المختلفة.. هناك حالة من حالات التحرر والتحلل الايجابي.. الكتابة في منطقة هشاشة وضعف الانسان.. وفي منطقة تشبه لعبة الظلال اليابانية لو تأملت مثلا بعض الحالات مثل: النص الجديد للشاعرات العربيات أمثال: فوزية أبوخالد، ميسون صقر، فوزية السندي، فاطمة قنديل، حمدة خميس وغيرهن سترى صوتا جديدا تماما، عميقا يتحدث لربما للمرة الأولى في تاريخ الحضارة العربية حديثا بلا زيف ويكشف عن مناطق ضائعة في أنوثة النص والحياة والخلق. كذلك هناك جيل من الشعراء مشغول جداً باكتشاف زيف الفحولة عبر حالات من التعبير المخلوط بعلم النفس التحليلي في الخطاب الشعري أمثال علاء خالد، محمد المزروعي، أحمد

طه، عبدالمنعم رمضان وغيرهم.. إنهم يحاولون الخروج من أقنعة تاريخية ماضوية رهيبة. كذلك تلك النصوص التي تؤسس بشكل جديد لعالم الأسطورة مثل نصوص مهدي مصطفى، محمد الشركي، خديجة العمري، علي الدميني، علاء عبدالهادي وغيرهم. ثم هناك قصائد المنافي والتي هي أشبه بلوحات لا تستخدم الا الضروري والمتقشف للتعبير عن حالاتها الانسانية أمثال سليم العبدلي في الدنمارك، سركون بولص في سان فرنسيسكو، فوزي كريم في لندن، وكذلك أمجد ناصر ولينا الطيبي وغيرهم. المزيج الثلجي- الحميمي للنص. ثم هناك تجليات جديدة للصوفية كما يفعل أحمد الشهاوي مثلا وتجليات جديدة للحسية كما يفعل عبده وازن وتجليات لقسوة الاغتراب الانساني كما يفعل سيف الرحبي وغيرهم مما لا يعد ولا يحصى من الأسماء.

إذن المسألة ليست في النص الجديد أو الأسماء أو الظواهر ولكن في طريقة رصدها بشكل جديد أيضا، وتقديمها في اطار قريب من مناخات الكتابة وتطورات الكائنات الشعرية العربية الحالية.

**** عزلة الشعر أصبحت كابوسية - لوائح مبيعات دور النشر- المعارض تنعي الشعر بلاهوادة برأيك أين تكمن مشكلة الحداثة في المضمون- الأدوات.. أم أسهل السبل رمي المتلقي بالعماء الثقافي؟**

- عزلة الشعر لأننا نحن كشعراء صرنا كائنات شبه معزولة لا تستطيع الادعاء بأنها ملتحمة بالقضايا المطروحة على الساحة من ناحية حضارية. أنت مغترب عن أجهزة السلطة وكذلك عن الشارع.

أما دور النشر فمعظمها دور تجارية أو حكومية أو ايديولوجية فهي قادرة على ترويج ما تريد ضمن ما تريد. لو قمت بعمل احصائي حديث لأدركت أن عدد المهرجانات والجوائز والمجلات ودور النشر قد زادت كثيرا في هذا المجال. ومع ذلك فإنك كشاعر لا تشبهها وهي لا تشبهك. أضف إلى ذلك أن المسألة ليست بريئة جدا ثمة غوغائية ما في ادعائية الكتابة الشعرية أحياناً مصحوبة بشيء من تكتلات «المافيا» الصحفية الثقافية والشللية وحسابات الربح والخسارة التجارية. أنت إذن تكتب وتبدع ولكن بشرط الهامشية لأن أي اقتراب حقيقي سيكون حارقاً، ومعروفا ثمنه مسبقاً فالوضع هو أزمة حضارية- ثقافية تتنافى معها عزلة الشاعر، أمية الشعوب، والأمية الثقافية والحضارية المشاعرية في أحيان كثيرة هي نتيجة حالات التحول التي نعيشها.

**** يشيع مصطلح (ما بعد).. ما بعد الحداثة، ما بعد التاريخ.. ما بعد النص ما رأيك بهذا المصطلح وهل هناك بوادر مرض أناوي معظم لإلغاء الغير؟**

- كل المصطلحات التي ذكرتها موجودة منذ عهود زمنية عديدة.. «ما بعد الحداثة» ترجع الى الستينيات وقد استخدمت كاطار أساسا لفنون بصرية وتشكيلية عديدة ثم انتقلت للأدب.. ومع البروستورويكا وسقوط الكتلة الشرقية والفكر الماركسي أصبحت بديلاً سياسياً يستخدم للتحليل في النظريات السياسية والاجتماعية الحديثة. وكذلك مصطلح (New Age) أو العهد الجديد الذي غزا حتى علم النفس والأنثروبولوجي ليس هناك مشكلة مع المصطلحات بحد ذاتها، فهي احدى الوسائل العلمية الغربية للتصنيف الفكري وهي أيضا قابلة للتغيير، الالغاء، أو الاستبدال. لكن أين نحن من ذلك كله، في اطار ما زالت الفلسفة الجديدة والنقد الجديد ما زالا يعانيان من اطار طرحهما عربيا باجتهادات نابعة من مصداقية الحضارة العربية والفكر العربي الحالي. لذلك يبدو لي أن كثيرا من هذه المصطلحات عندما يتم تداولها تأخذ منحنى ادعائيا واغترابيا تجاه مفردات متداولة وفكر مستعار دونما تأصيل حقيقي له في الواقع الثقافي العربي المعاش. هناك بالطبع فنانون معنيون بذلك ويحاولون التواصل معه في اطار عملهم الفني وخصوصاً البصري والتشكيلي عرفت منهم الرسامة فاطمة لوتاة المقيمة في ايطاليا، والرسام المصري محمد عبلة والذي أقام لفترة طويلة في ألمانيا، وحسن شريف الرسام من الامارات وهو قد أقام لفترة في بريطانيا. أمثال هؤلاء تأتي تجاربهم كتلاقح بين عدة ثقافات ولربما أسسوا لأصالتهم الجديد بطريقتهم أما في العموم فان عدداً كبيراً من أدباء المقاهي والقادمين من الأرياف العربية أو الحارات والأحياء الشعبية فان لديهم ما هو أجمل بكثير لاستخدامه بشكل رائع في تجربتهم الإبداعية بدلاً من التقاط المصطلحات الجاهزة لتجارب نقدية وفلسفية لم يتعرفوا عليها في العمق فكريا، ومازالت بعيدة عن أوضاعهم المدنية أو الحداثية المعاشة.



الجثة

هلال البادي*

قبل الدخول :

ليحمل كل جثته..
الطريق ممدود بغير اتساع
و أنت
واقف دون جثتك/ دونك
تبكي/ ضاحكا
و يمرون حولك
دون التفات/ همس
و تضيع جثتك/ أنت

«عمارات عالية ملطخة بالحزن.. الأبيض لا ينسلخ منها، إلا أن غالبها العام رمادي.. السماء رمادية طافحة في الرماد.. في أقصى المنصة دار عرض سينمائية، لافتتها ساقطة على الخشبة مما يدل على قدمها، وهناك إعلان لفيلم ما.. الداخلون إليها ـ رجالا ونساء ـ يكونون جامدين كالآلات عند الدخول، وعند خروجهم ـ قبل تحول المشهد ـ يصيرون سعداء، مترنحين من شدة السعادة، والضحك طابعهم العام (يفترض هنا أن العملية تتم على مستويين الأول: الدخول، والثاني الخروج، ولذلك يحدث التحول).. تبدو العملية عرضا تعبيريا يقوم به الممثلون للإيحاء بذلك التحول الحاد بين الجمود وبين الانصهار في الضحك والترنح السعيد »

/ يدخل شخصان، يتوقفان عند اللوحة الساقطة/

الأول: أظن أن الفيلم سيكون رائعا هذه الليلة !

الثاني: بالطبع.. ألا ترى الإعلان، انظر إلى اللون الأحمر.. كم هو جميل ! أظن أن الدماء ستسيل اليوم..

الأول: شيء مؤكد.. الفيلم مأخوذ ومستوحى عن قصة جميلة، قصة غاية في الرومانسية.. يقولون إن القصة حدثت في القرن الماضي.. هذا ما أكده المخرج خلال تصريحه الصحفي.. شخص ما كان يحب فتاة جميلة.. جميلة بصدق، إلا أنه كان ضعيفا، وأحيانا كان سيستحقر نفسه، لا أدري لماذا كان يفعل ذلك.. المهم أنه انسحب أمام مشهد اغتصاب حبيبته.. وبالتأكيد أن مشهد الاغتصاب سيكون أروع مشهد في الفيلم..

الثاني: مشهد الاغتصاب؟ هاهه..

الأول: طبعا، ألن تسيل دماء بكارتها تحت قدمي شخص غريب؟ ألن يحدث ذلك؟ إذن سيكون مشهدا جميلا وغاية في التأثير.. هاهه

(يضحكان)

الثاني: هيا.. هيا، لنحجز لنا مكانا إذن.. ستكون متعتنا كبيرة.. كبيرة وخاصة جدا !.. هيا..

الأول: صدقت.. ستكون متعة هائلة.. متعة لا حدود لجمالها..

الثاني: هيا.. لا تضيع الوقت، سيحجزون كل المقاعد هكذا !

الأول: الفيلم رائع ولذا لابد وأن يكون الحضور هائلا.. هيا قبل أن يسبقونا فلا نجد مكانا لنا..

/ ينصرفان/

/ يدخل آخران مندمجان في الحديث/

الأول: أتعرف أن البطل، في الرواية الحقيقية، أصابه نوع من الهوس !

الثاني: هوس؟ كيف؟

الأول:/ ضاحكا/ ذلك بعد أن رأى كل شيء بأم عينيه/

* كاتب من سلطنة عمان

ضاحكا/ لقد كان أحمق.. رأى كل شيء بأم عينيه ولم يحرك ساكنا.. وضع يديه خلف ظهره، وأخذ يبكي كالأطفال ! أليس بأحمق؟ !

(يضحكان)

الثاني: رجل مثله غير جدير بالحياة ولا يستحقها !

الأول: لقد صار أضحوكة للجميع.. خاصة الغرباء منهم..

الثاني: لكن هل تعتقد معي أن هذا الفيلم سيظهر هذا الشخص، وكأنه مستحق للشفقة من قبل الناس؟

الأول: تقصد أن يتعاطف الجمهور معه؟/ ضاحكا/ إنه سيكون مهرجا.. حتى حبيبته لن تجلب الشفقة لنفسها، بل سيتمنى الكثيرون لو كانوا يمارسون الاغتصاب معها.. إنه فيلم تهريجي، وأكثر من ذلك أنه فيلم داعر.. ستظهر هذه الحبيبة بشكل داعر جدا، وهو.. هو المهرج خاصتها الأحمق الكبير..

الثاني: سنستمتع بمشاهد الاغتصاب الكثيرة التي سيحملها الفيلم لنا، أليس كذلك؟

الأول: أعتقد أننا سنضحك من كثرة الاستمتاع.. سيكون ذلك رائعا..

الثاني: إلا أني أستغرب شيئا.. كيف تستطيع استحمال كل تلك الممارسات؟

الأول: من تقصد؟

الثاني: الممثلة.. أقصد الممثلة التي ستقوم بدور هذه الحبيبة المغتصبة.. يا ترى كم مرة أعادوا فيها مشاهد الاغتصاب تلك؟

الأول: لا تسأل.. لابد وأنه أكثر المشاهد التي تمت إعادتها!

الثاني: لا أدري لماذا توافق على ذلك الدور.. ولماذا أهلها صامتون.. لماذا لا يردون؟ إنها ممارسات شاذة بكل تأكيد، فلماذا يوافقون وتوافق هي عليها؟

الأول: المسألة بكل سهولة؟ ليست هناك أي كرامة؟/ ضاحكا/ ولا أي شرف، ولذا لا تستغرب أي شيء مطلقا..

الثاني: الغريب أن الممثلة التي تقوم بدور البطولة، هي من أصول مشرقية.. من الشرق كما يشيعون؟

الأول: وليكن.. الشرق كله آخذ في فقدان هويته.. الكل ينحدر نحو المأكولات السريعة.. ونحو العراء.. ليست من مشكلة في أن تكون شرقية أو أن تكون غربية.. الكل سواء الآن.. المهم من يملك سر الطبخة.. هو الوحيد القادر على التحكم وعلى أن يكون سيد الموقف !..

الثاني: وما علينا نحن؟ عذراء.. مغتصبة.. داعرة.. لا يهم !

الأول: المهم أن الفيلم سيكون رائعا.. وهذا ما أحسه، خاصة أن مخرجه إنسان معروف، والبطلة غاية في الإغراء والجمال !

الثاني: المهم أيضا/ ضاحكا/ أن بطله دائما يقدم الأدوار الباكية في صورة تضحك الكل..

(يضحكان)

الأول: دعنا ندخل قبل الازدحام.. فمن المؤكد جدا أن الفيلم سيشد إليه الكثيرين !

الثاني: هيا بنا..

/ يدخلان/

/ صمت/

(صوت الرجل من خارج المنصة): هيا.. هيا لنسرع.. لنسرع قبل أن يبدأ العرض، وقبل أن تمتلئ القاعة بالناس.. العرض سيبدأ بعد قليل، ولابد أن نجد لنا مكانا مناسبا نشاهد منه العرض جيدا.. هيا أسرعي.. هيا..

(وهما يدخلان يأتي صوتها معها): أرجوك.. إنني متعبة جدا.. ثم لماذا أنت مصر أن نشاهد هذا الفيلم؟ إنه بشع.. إنني متعبة، ولا أحس أنني أمتلك الرغبة في مشاهدة أي فيلم من هذه النوعية ! لا أريد ذلك.. أنا متعبة وأحس أنني أموت..

/ يظهران على الخشبة/

الرجل: ما هذا الكلام الذي تقولينه.. إنك تهذين أو أنك تمزحين.. بعد كل هذه المسافة، والتذاكر.. تقولين إنك متعبة؟ هيا هيا دعيك من هذا الكلام الفارغ.. هيا لندخل قبل ألا نجد لنا مكانا، فتكون الخسارة خسارات عدة.. وأهمها أننا لن نشاهد الفيلم.. إنه فيلم جميل ورائع !..

السيدة: أرجوك.. لنسترح قليلا.. لا يهم إن فاتنا العرض، لا يهم.. ثم إنه فيلم بشع، ولا يقدم أي فكرة جيدة.. كل ما فيه مشاهد عنف واغتصاب وإثارة سخيفة.. منظر الدماء لا يعجبني.. إنه منظر بشع.. آه.. كل أوصالي تؤلمني..

/ تتخذ مصطبة قريبة وهي تتألم/

الرجل: أوه يا حبيبتي.. إن ما ترينه بشعا يراه الجميع شيئا مسليا.. ثم إنه مجرد تمثيل.. ألا تدركين ذلك.. كما أن الممثلين يأخذون أجورا على تمثيلهم ذلك.. هيا لا تكوني

عاطفية أكثر من اللزوم!

السيدة: أنا عاطفية أكثر من اللزوم؟ آآه.. لكم أصبحت قاسيا.. أنت المرهف الحس والإحساس، تصبح بهذه القسوة؟ كم تغيرت؟!

الرجل: ألم أقل لك إنك عاطفية أكثر مما ينبغي؟.. عزيزتي، أيتها الجميلة والفاتنة، يا من أحبك.. أنا مازلت كما أنا.. لم أتغير مطلقا..

السيدة: بل تغيرت.. أصبحت لا تفكر أبدا بالمنطق.. انظر إلى حالك كيف أصبح.. أنت الذي كنت تنفر من كل هذا تصبح بهذا الشكل؟ لا أصدق.. آآه يا أوصالي.. أرجوك.. إنني أشعر بأعراض المرض.. فلنعد إلى دارنا أرجوك..

الرجل: أنا لا أفكر بمنطق؟ من قال لك هذا؟ ثم ما به حالي؟ ها أنا أمامك.. كما كنت دائما.. لا شيء سوى أنك أنت صرتِ مرهفة أكثر في إحساسك.. تخشين مناظر العنف.. وتدعين المرض.. لا يا عزيزتي لا يجب أن تكوني كذلك.. سنشاهد الفيلم أولا، ثم بعد ذلك نعود إلى دارنا، وإذا كان هناك أي عارض مرضي، فأنا أعدك بأني سأبذل كل جهدي من أجل أن تتخلصي من آلامك.. لكن أولا الفيلم..

السيدة: آآه.. أرجوك.. إني فعلا مرهقة ومتعبة.. إني أحس بالإرهاق، أرجوك ساعدني.. لا أقدر أن أستمر أكثر.. إني أريد العودة إلى بيتنا.. أرجوك.. لتفعل ذلك من أجلي.. أرجوك..

الرجل: بل أنا من يرجوك.. الفيلم سيبدأ بعد دقائق.. وأنت تأخريننا، وبكل تأكيد لن نجد مكانا ملائما لنشاهد الفيلم.. هذا إذا وجدنا لنا مكانا اليوم.. هيا أرجوك يا عزيزتي.. هيا.. أنت جميلة عندما تبتسمين.. ابتسمي وانهضي لنشاهد العرض سويا.. هيا..

السيدة: إنني صادقة.. أقول لك إني أحس بالتعب.. أحس بالموت.. منذ أن بدأت تفقد مثاليتك، وأنا أشعر بالمرض وبالموت يقترب مني أكثر.. منذ أن صرت تشاهد هذه العروض العنيفة، وأنا لدي إحساس كبير بالمرض.. منذ أن أصبحت بضاعة تافهة في يد الغرباء، والمرض والموت يحاصرانني.

الرجل: آه.. لا تدمري عليَّ متعتي الآن.. أود أن أشاهد العرض، مهما كان عنيفا... ثم أي مثاليات تتحدثين عنها؟ الزمان يا حبيبتي لم يعد زمان مثاليات، لم يعد ذلك الزمان الذي كنا فيه.. كل شيء تغير.. وكل شيء كما تعلمين قابل للتغير.. حتى الزمان..

السيدة: ألم تر كيف أنك متغير؟ إن الزمان لا يتغير، بل.... آآه يا أضلاعي؟ كم أنا متعبة؟..

الرجل: أوتعتقدين ذلك؟ لا... لقد تغير.. تغير كل شيء.. صار زمانا لهذه العروض التي تسلي الناس، حلبة كبرى للعنف الذي ينزع عنهم أحزانهم.. زمان الآن يبحث عن جو السعادة.. والسعادة في رأي الناس، هذه التسليات والعروض.. إنهم يبحثون عن السعادة، وإن كانت في العنف والبشاعة.. تناقض أليس كذلك.. ولكن المهم ألا نشذ عن القاعدة.. لابد أن نعيش هذه الحلبة كما هي، بكل عنفها ونضحك.. لكي نظل نعيش.. الزمان ما عاد زمان مثاليات، ثم إن المثاليات تتغير وطبيعة الزمن الذي نعيشه كذلك..

أما عن قولك إنني صرت بضاعة في يد غرباء، وبضاعة تافهة، فهي من التهويلات والمبالغات.. وهي جملة ليست حقيقية.. أنا لم أبع نفسي، ولا في أي يوم صرت بضاعة لأحدهم، أو في يد أحد.. مطلقا ذلك لم يحدث ولن يحدث يا عزيزتي.. هه.. هل من الممكن أن أصبح كذلك.. أصبح مملوءا بالدناءة؟ أن ألوث تاريخي.. تاريخي المعطر بالمجد والأصالة؟ هل يمكن لمثلي أن يصير كما ذكرت؟ بضاعة تافهة في يد غرباء؟.. ربما ما تقصدينه أنني أحاول حماية نفسي وهذا أمر مختلف، ليس بيعا أبدا.. أحمي نفسي من كل شر، وأنت تعلمين أن النفس أمارة بالسوء.. لذا هذا ليس بيعا للنفس.. في الأساس هذا الكلام لا يعقل أبدا.. ولا يمكن أن أكون بضاعة تافهة أبدا.. إنما هو حماية للنفس، وتجارة رابحة..

السيدة: انتهيت؟ هه.. إنك توهم نفسك، ويا ليتني أستطيع أن أنقذك من هذا الوهم الذي تعيشه.. آآه.. جسدي.. كم أتألم..

الرجل: ليكن.. وهم في وهم.. لكنني أريد أن أشاهد الفيلم؟

السيدة: أرجوك.. ألا ترى.. إنني متعبة للغاية.. فلنعد.. إني مرهقة جدا..

الرجل: لا.. لن نعود قبل مشاهدة الفيلم..

السيدة: أنت مصر إذن.. وغير آبه بي.. اذهب وحدك.. أنا لا أستطيع.. لن أدخل.. إنني متعبة.. سأنتظرك، وإن لم تجدني.......

الرجل: ما هذا الكلام.. هيا.. قومي.. سندخل سويا.. لندخل.. الفيلم قد بدأ..

السيدة: أرجوك.. إني متعبة..

الرجل: والتذاكر التي حجزناها؟ والمسافة التي قطعناها؟ إنك لا تعقلين؟ هيا.. هيا يا حبيبتي.. أرجوك.. باسم الحب الذي بيننا.. لابد أن ندخل معا.. قومي هيا..

السيدة: قلت لك، لا أستطيع.. أنا فعلا متعبة.. آآآه.. أرجوك قدر أنني متعبة ولا أستطيع المواصلة هكذا..

الرجل: أريد أن أشاهد الفيلم.. لماذا تفعلين بي كل هذا؟

السيدة: لتأت في وقت لاحق.. لنعد الآن..

الرجل: الفيلم فقط لهذا اليوم.. لا لن أفوت متابعته.. اسمعي.. لأنك متعبة، سأتركك هنا.. انتظريني فقط.. لا تتحركي.. الفيلم لن يستمر طويلا..

/ يدخل/

السيدة: انتظر..انتظر أرجوك.. إنني أموت.. هل الفيلم أهم مني؟/ يكون قد اختفى/ آآآه كم أنت قاس الآن.. ذهبت؟ وتركتني وحيدة هنا.. وحيدة دون شيء.. ألا تخشى علي.. نسيت أن الفيلم صار أهم.. آآآآه.. كم أنا متعبة.. أحس أني سأنفجر.. آهه يا عظامي.. كم أتألم.. إنني.. إنني أموت.. برد.. المكان بارد.. بارد جدا.. آآآآآه.. متعبة.. أنا متعبة.. أحس أنـي أموت.. أموت.. أموت..

/ صمت/

/ يدخل خمسة رجال بملابسهم الرمادية وقبعاتهم الحمراء/

الأول: أرأيتم، أسمعتم...

(البقية يهزون رؤوسهم): نعم.. نعم..

الثاني: إنهما أحمقان..

الثالث: بل هما أكبر غبيين في العالم كله..

الرابع: هما أبلهان ضخمان..

الخامس: من السهل كما يبدو استغلالهما..

الأول: لا.. لا.. ليس هكذا.. ألم تروا ماذا فعل؟ لقد تركها وحدها.. ودخل ليتابع الفيلم..

الثاني: الأحمق..

الثالث: كيف يترك جميلة وحدها هكذا..

الرابع: ألا يخاف عليها؟

الأول: لا تثرثروا كثيرا.. إنها مريضة الآن.. على ما يبدو.. وعلينا أن نستفيد من هذه النقطة..

الخامس: كيف؟

الثاني: ماذا يجب أن نفعل..

الثالث: يمكن لنا أن نختطفها؟

الأول: لا.. ليس هكذا.. هذا لن يفيدنا كثيرا.. دعونا نكمل عليها.. سنرعبها حتى حدود الموت..

الرابع: نقتلها؟..

الثالث: لكن كيف ولماذا نقتلها..

الأول: إنكم كثيرو الأسئلة؟ وأسئلتكم سخيفة كذلك.. نحن لن نقتلها من أول مرة.. سنقضي عليها بطريقة جميلة..

الثاني: كيف ذلك..

الثالث: عندي سؤال.. ماذا سنجني من وراء عملية القتل هذه؟

الأول: قلت لكم لن نقتلها دفعة واحدة أو من أول مرة.. ثم ماذا سنجني من وراء قتلها، فنحن بالتأكيد سنجني الكثير.. ألا ترى معي جسدها.. مازال ممتلئا.. وبالتأكيد أن لها قلبا قويا رغم المرض الذي هي فيه.. ثم إن باقي أعضائها تبدو لي سليمة.. سليمة ومفيدة بكل تأكيد..

الرابع: أنت لديك أفكار جميلة.. نعم.. نحن في حاجة لمثل هذا الجسد.. مختبراتنا تشكو فقرا كبيرا لمثل هذه العينات..

الأول: وأي عينة.. إنها الأفضل على الإطلاق كما يبدو..

الخامس: ولكن ما الطريقة الجميلة التي سنقضي بها عليها؟

الأول: ليس علينا سوى إرعابها حتى الموت.. نكون بذلك براء من جريرة موتها.. نحن لم نقتلها.. فليست هناك آثار لأي جريمة.. فقط نرعبها.. لا أكثر ولا أقل.. وبذلك تموت..

الثاني: وصاحبها؟

الثالث: وما حاجته فيما بعد لجثة هامدة لا فائدة منها؟

الرابع: ربما يريد دفنها.. وزيارة القبر فيما بعد وإلقاء الزهور عليه.. ألا يمكن أن يكون بذلك الوفاء الساذج؟..

الخامس: وما لنا به.. سنحمل الجثة ونرحل..

الأول: لا.. لا.. إنك قاصر النظر.. لا يا أصحابي.. لا يكفي أن نأخذ جثة صاحبته.. لا يكفي أن نستغلها وحدها.. ما الفائدة هكذا؟ لابد أن نستفيد منه هو كذلك.. علينا أيها الرفاق الأعزاء أن نستغله هو أيضا.. هكذا نكون ربحنا من كل الجهات..

الثاني: كيف...

الأول: أوهوه.. أنتم فقط تسألون؟ دائما تسألون؟ ألا ينبغي أنكم تمتلكون عقولا كعقلي هذا؟ ألا تفكرون معي.. لكن حسنا

سأقص عليكم الحكاية.. ما سنفعله أيها الرفاق أننا سنستغله هو كذلك.. سنجعله يطالب بالجثة.. جثة صاحبته.. وفي الوقت ذاته، نكون نحن انتهينا منها.. نكون قد نزعنا كل أعضائها.. نكون قد حزنا على قلبها.. أخذنا دمها كله.. ولكي لا تسألوا أكثر، سأخبركم كيف سيحدث ذلك.. سأشرح لكم، أنا سأكون قاضيا، وأحدكم سيتولى مهمة الدفاع عنه، ويطالب له.. أما البقية فسيتوزعون ادعاء ومنظم محكمة وحارسا للجثة.. ولكي لا تسألوا أيضا سأخبركم لماذا كل هذا.. المحامي سيكون له أجر.. والقاضي كذلك.. وللادعاء.. وهناك حق رفع القضية.. وحق دخول المحكمة.. وحق القاعة، وحق الحراسة.. وحقوق وضرائب كثيرة.. سيدفعها لنا.. سننالها منه.. ولأنه أحمق سيدفع لنا.. ولن يعي الخدعة بتاتا..

أما عن الجثة فإنها ستعود له في نهاية المطاف.. نحن لا نريد شيئا ليس من حقنا.. ثم ما الفائدة من جثة.. بلا أحشاء.. بلا دماغ.. أو بلا أعصاب.. كلها فراغ.. دعوه يهتم بجثته.. يدفنها ويقيم لها قبرا كيفما شاء.. ما دخلنا نحن؟ الموضوع لا يهمنا.. أليس كذلك؟/ يومئون برؤوسهم/ نحن لم نفعل شيئا أليس كذلك؟.. أظنكم فهمتم الآن...

الثالث: يا لك من رائع يا كبيرنا.. أقصد يا حضرة القاضي..

الرابع: إنها فعلا خطة جهنمية غاية في الروعة..

الخامس: سأكون أنا المحامي..

الثاني: علينا أن نبدأ بالتنفيذ إذا..

(يقتربون واحدا فواحدا منها، في أداء تعبيري متناسق، بينما تبدأ الإضاءة في التلون والتشكل بالأحمر والأصفر والأزرق الداكن، بحيث يصبح المشهد عبارة عن تجريد لحالة إرعاب..)

/يدقق الأول فيها، ينحني، ثم يشير إليهم في أن يتوقفوا/

الأول: لا داعي.. يبدو أننا سنوفر كل جهدنا لصاحبها..

الثاني: ماذا تعني؟

الثالث: ألم تفهم.. إنها....

الأول: لم نرعبها.. قد وفرت علينا.. لقد ماتت بنفسها.. يبدو أنها كانت منهكة منذ زمن..

الرابع: وتعبة لدرجة المرض..

الخامس: قد وفرت جهدنا..

الثاني: هل أنتم متأكدون من كونها ميتة؟ ربما كان إغماء؟ وستصحو بعد برهة..

الثالث: ألا ترى جسدها المسجى.. إنها ماتت...

الأول: لقد ماتت.. تأكد وانظر..

/ يرفع يدها اليسرى إلى أعلى، وينتظر قليلا ثم يتركها/

الأول: أصدقت الآن.. إنها ميتة..

الخامس: إنها فعلا ميتة..

الثاني/ يهز رأسها يمينا وشمالا/: هذا جيد.. فقط كنت متوجسا.. لكنها الآن ميتة..

الرابع: أخ.. كنت أتمنى ممارسة الرعب عليها...

الأول/ ضاحكا/: وفر جهدك.. أمامنا صاحبها.. وهو الآن وجبة دسمة كذلك..

الثالث: إنه أحمق ولن يدرك أي شيء..

/ يضحكون/

الأول: والآن.. هيا هيا.. لنحمل الجثة.. الفيلم أوشك على الانتهاء.. ولابد أن نستعد لهذا الأحمق.. لقد حان وقت العمل..

(بينما يحمل الأربعة الآخرون الجثة، يبدأ الناس في الخروج ضاحكين باسمين، على غير هيئتهم عند دخولهم)

/ يخرج الرجل منسجما في حديث مع شخص آخر/

الرجل: كان فيلما رائعا.. أرأيت روعته؟

الآخر: أي روعة؟ إنه إسفاف.. إسفاف للغاية.. قل لي ما فائدة أن يبدأ الفيلم بمشاهد للبطلة مع البطل وهما يعملان في حقل واحد، ثم يتحول المشهد إلى عاشقين محرومين، أحدهما في حانة، والآخر، تلك الحبيبة، يمارس عليها الاغتصاب من قبل رجال كثيرين.. وتبدو في المشاهد التالية عارية من كل شيء، عارية تنادي عليه، هذا الحبيب الذي استمر في البكاء والسكر داخل حانة، أصحابها هم المغتصبون، هم من كانوا يتوالون عليها اغتصابا بشعا.. يظل يبكي ويبكي، وهي تغتصب أمام عينيه، والكأس في يده.. وعندما يلتفت إلى هؤلاء المغتصبين يبتسم لهم؟ أيعقل هذا.. يبتسم لهم، وكأن الأمر كله لا يعنيه.. بل كأن ما يحدث لحبيبته أمر يسعده؟ أيعقل أنه كان يحبها؟ أخبرني..

و في النهاية، رغم كل عمليات الاغتصاب التي مورست، يعودان إلى حقلهما ليعملا مع بعضهما البعض من جديد.. يزيلان الأشجار الميتة، ويزرعان غيرها.... إنه باختصار فيلم تافه بكل ما فيه..

الرجل: دعني أقول لك.. إنك لا تمتلك رؤية فنية.. وعذرا على

هذا.. من وجهة نظري كان فيلما رائعا..

الآخر: رأيك وأنت حر فيه.. لكني أرى أن البطل كان مهرجا والبطلة كانت داعرة.. لو أنه فقط دافع عنها.. بدلا من الدموع والشراب.. ربما اختلف الأمر.. لكن....

الرجل: هكذا رأى المخرج أن الفيلم سينجح.. وقد نجح..إنه فيلم جيد وممتاز..

الآخر: أنت لا تفهم شيئا.. والكلام معك دون فائدة..

الرجل: ماذا؟.. ما قصدك..

الآخر: لا شيء.. لتسمح لي.. لدي مشاغل أخرى غير الثرثرة اللامجدية../ منصرفا/ ولكن.. قبل أن أنصرف.. ما الذي كنت تفعله لو كنت مكان ذلك المهرج؟..

الرجل: نعم؟ ماذا تقصد من وراء سؤالك هذا؟

الآخر: لا داعي للإجابة.. ذلك ليس مهما، فالإجابة واضحة.. شكرا لك.. وآسف أني ضيعت وقتك.. مع السلامة...

/ ينصرف/

الرجل: هل يقصد الإهانة.. رجل مغفل ولا يفهم أي شيء..

/ صمت/

الرجل: لكنه يقول الصدق.. إنه فيلم سخيف، رغم أنه ممتع.. أين أنت يا حبيبتي.. ليتك كنت معي لنستمتع كلانا.. أتكون ذهبت وحدها.. ربما كانت تقول الصدق.. أحقا كانت مريضة.. ثم ألم تقل إنها ستنتظرني هنا حتى ينتهي العرض؟ أين هي/ باحثا عنها/ أين أنت يا عزيزتي؟ أين ذهبت؟..

/ الرجال الخمسة يحاولون إخفاء الجثة.. يصدرون حركة تبدو غير مقصودة له/

الرجل: عفوا أيها السادة.. ألم تروا سيدة كانت تجلس بالقرب من هنا؟

/ صامتون/

الرجل: عفوا.. أيمكنكم أن تفهموني؟ أسألكم: ألم تروا سيدة بالقرب من هنا.. سيدة ترتدي فستانا أبيض.. ويبدو أنها كانت متعبة؟ ألم تروها؟

/ يتقدم إليه الأول.. ينظر فيه بتمعن/

الرجل: سيدي عذرا أولا للتطفل.. ولكني أسأل ألم تمر بسيدة كانت تجلس هنا؟

/ الأربعة الآخرون يحاولون إخفاء الجثة/

الرجل: إن كنت رأيتها فأخبرني..

/ صمت/

الرجل: يبدو أنك ورفاقك كما أظن لا تفهمون ما أقول.. عموما شكرا لكم جميعا..

الأول: هل هي قريبتك؟

الرجل: إذن فأنت رأيتها؟

الأول: ما علاقتك بها؟

الرجل: هل رأيتها أم أنك تمزح معي الآن؟

الأول: لم تجب..

الرجل: إذن فأنت رأيتها.. أخبرني أين هي..

الأول: ما العلاقة التي تربطك بها؟

الرجل: نعم؟ ما هذا السؤال الغريب.. اسمع أيها السيد.. إن كنت رأيتها فأخبرني.. وإلا فدعني أذهب.. ربما تكون قد سبقتني إلى البيت..

الأول: نعم لقد رأيتها..

الرجل: أين.. أين أخبرني.. إنها مريضة وتحتاجني الآن..

الأول: ولكن ليس هناك أي إثبات يؤكد أنك قريب لها..

الرجل: ماذا؟ أتمزح أيها السيد؟ هل أنت جاد فيما تقول؟

الأول: يبدو أنك شخص مغرور؟

الرجل: ماذا؟ أتسبني؟

الأول: هل لديك إثبات بأنها قريبة لك؟

الرجل: أنت شخص غريب.. هذا مؤكد.. ثم إنها أمور تخصني أيها السيد الغريب.. إذا كنت رأيتها فدلني على مكانها أو من أين ذهبت..

الأول: قلت لك إنك شخص مغرور..

الرجل: نعم؟ أنت جاد إذن؟ تهينني وأنا لم أتعرض لك أو لإهانتك..

الأول: رجل سريع الغضب..

الرجل: يا هذا.. اسمع.. إن كنت رأيتها فدلني أين هي؟

الأول: لا يحق لك السؤال.. مادمت لم تعرف بنفسك، وبدرجة قرابتك ومعرفتك بها؟

الرجل: أتعرف.. بدأت أسأم حديثك.. يبدو أنك شخص متعجرف.. يحسن بي الانصراف.. سأجدها بالبيت..

الأول: وعلى العموم.. إن كنت تودها فعليك أن تطالب بها؟

الرجل: ماذا؟ ماذا ترمي من وراء قولك «أن تطالب بها »؟ هي أولا ليست سلعة، ثم إنك أنت لا تعرف شيئا على ما يبدو.. مجرد متعجرف كبير..

الأول: كنا هنا هذا اليوم.. ثم إننا وجدنا سيدة جميلة ترتدي فستانا أبيض، جالسة وحدها ها هنا.. لا تتحرك.. كنا نظن أنها تنتظر أحدا ما.. ولكننا وجدناها.. وجدناها ميتة..

الرجل: ما.. ماذا.. أعد.. أعد ما قلت؟...

الأول: قلت ما علاقتك بها؟

الرجل/ بانفعال وتشنج/: أيها السيد.. هل تقول الصدق.. هل كانت هي.. كانت هنا.. أليس كذلك.. ترتدي فستانا أبيض.. ليس هي بكل تأكيد.. أليس كذلك.. كانت تجلس هنا، في هذا المكان.. ليست هي.. لابد أنك تمزح.. لتعلم أنها مزحة ثقيلة.. لم تكن هي أليس كذلك..

الأول: كنا نظنها تنتظر أحدا ما.. كانت هنا.. وقد وجدناها ميتة.. لكن أنت ليست لك بها أي علاقة..

الرجل: لا.. لا.. لا يجب أن أصدقك.. كنت أعرف أنك شخص عابث.. إنك بالكاد تعرف من هي.. إنها لم تمت أليس كذلك.. لم تمت.. وأنت شخص عابث.. عابث..

الأول: كانت ترتدي فستانا أبيض.. يبدو أنها كانت تحب البياض..

الرجل: إذن.. أنت.. أنت جاد فيما قلت.. لا.. لا أصدق.. لا لم تمت.. أنت إنسان عابث/ باكيا/ حبيبتي أين أنت.. لا أصدق ما يقوله هذا المتعجرف الغريب.. إنه لا يعرفك.. أرجوك اظهري.. أعرف أنك مريضة، قليلا.. ولكن.. لا.. لا يمكن أن..أنت لم تموتي.. أين أنت.. يا حبيبتي..

أرجوك أيها السيد.. قل.. هيا أخبرني الحقيقة.. بالتأكيد أنك لا تقول الصدق.. أنت تمزح أليس كذلك.. أنت لم ترها.. لا.. لا يمكنني أن أصدق..

إنك رجل مخادع.. لم تمت/ متشنجا/ هيا.. هيا أخبرني الحقيقة.. أنت رجل عابث.. عفوا.. أنا لا أقصد أي إهانة.. لكن.. أين هي/ باكيا/ دلني عليها أرجوك.. هي لم تمت.. أنا واثق.. وأنت رجل.. رجل مخادع...

الأول: هل انتهيت من هذيانك.. إنك حتى لا تمتلك دليلا واحدا على قرابتك وصلتك بها.. سندفنها في مقابرنا.. بما أننا قد وجدنا جثتها.. وأنت لا يحق لك الكلام عنها.. أو التحدث بسيرتها..

الرجل: أيها المجنون.. أنت رجل مجنون..

الأول: مازلت مغرورا بنفسك..

الرجل: من أنت لتفرض نظرياتك المهترئة هذه؟ أنت مجنون ومتعجرف فوق ذلك.. أقول لك لم تمت.. أين هي.. وسأريك.. سأريك إنها حية، وإنها قريبتي.. بل حبيبتي.. أنت رجل ماجن ولا تعرف شيئا مطلقا.. مجنون.. مجنون..

الأول: لكن إذا كنت تريد أن تراها، للمرة الأخيرة بالطبع، أو لتثبت قرابتك منها.. أو لتأخذ جثتها.. فعليك أيها المغرور أن.......

الرجل: أن ماذا أيها الأحمق.. ماذا أيها المتعجرف الذي لا أدرك لماذا يترك هائما هكذا وحده في الشوارع.. إنك لا تعرفني بعد.. اسمع إن كنت مختطفا لها، فاعلم أنني لن أتسامح في التعامل معك.. سأذيقك الويل.. سأذلك، وأزيل هذا التعجرف منك.. هيا قل.. أين هي؟ دلني عليها إن كنت قد اختطفتها.. هذا أفضل لك بكثير.. هيا وإلا.....

الأول: رويدك.. رويدك.. كفاك ما قلت.. الغريب أنني لم أرتعد.. انظر.. أنا لا أرتعد.. كلامك هذا لم يرعبني.. بل أشعر بأني في حاجة إلى الضحك الآن، أو بالأحرى في أن أتقيأ.. سأجعل نفسي لم أسمع.. وسأتابع حديثي.. كلامك هذا لا يؤثر علي.. والآن.. إن كنت تودها جثة، قريبة.. أو أيا كانت.. فعليك.. عليك أن تدفع.... أن تدفع ثمن المطالبة بها، ودخول المحكمة.. والقاعة.. والقاضي.. والمحامين.. ورقم الجلسة.. والأدوات..

(عند حديثه هذا، يبدأ في تغيير قطع الديكور، التي تكون بسيطة للغاية وسهلة التغيير، الرجال يتحركون في أداء تعبيري صامت تجاه الرجل، الناس يخرجون من دار العرض مغمورين بالضحك، لكنهم كالآلات هذه المرة، بأزياء حمراء وصفراء..)

/ يشاهد الرجل الجثة/

الرجل/ صارخا/: حبيبتي.. أنت حقا....

(تبدو الحركة الآن تعبيرية صامتة، الرجل يتحرك تجاه الجثة بينما يلتقي به الرجال الأربعة.. الأول مازال يغير من قطع الديكور، وينشئ منصة للادعاء وأخرى قبالتها للمدعي.. يتم وضع الرجل فيها.. يغيرون الديكور مع الأول.. تصبح منصة المسرح قاعة محكمة.. يزيلون المشهد القديم.. إعلان الفيلم يصبح لوحة العدالة «وجهها الأول إعلان للفيلم، والثاني لوحة للعدالة » يتم وضعها مكان الإعلان الساقط)

الأول: وكل ما يمت بصلة لهذه القضية.. ستدفعه أنت..

وبالطبع فإنها أثمان رخيصة جدا.. لن تكلف شيئا مقارنة بحجم القضية.. التي نعتقد بأنك مجرد مدع واه لا أكثر.. لكن القضاء سيكون نزيها وغير منقوص !..
والآن هل كل شيء جاهز؟..
/في هذه الأثناء يقوم الآخرون بإفراغ جيبي الرجال/
الرجل: أيها الحقراء.. سأثبت لكم أنكم قذرون !..
الثاني: إنه لا يملك الكثير..
الثالث: لقد أضاع ماله في لهو ماجن..
الرابع: سنأخذ ملابسه فيما بعد..
الخامس: سنبيعها.. ربما تقدر أن تدر بعضما يسدد به ديون هذه المرافعة..
الأول/ جالسا على المنصة/: وعلى العموم.. سيظل منذ الآن مديونا..
الرجل: يبدو أنني لم أدخل السينما هذا اليوم.. بل دخلت حلما.. إن لم يكن كابوسا لعينا.. وهؤلاء حشراته.. هي لم تمت.. أنا واثق و....
الرابع: صمتا.. أنت في قاعة محكمة.. عليك أن تحترم النظام..
الأول: والآن.. ما دعواك أيها الرجل...
الرجل: أيها الـ.....
الثاني: سيدي القاضي.. إنه رجل مسكين.. يدعي أن الجثة التي وجدناها تعنيه...
الرجل: لكني لم...
الثالث: سيادة القاضي.. بما أنني أمثل الادعاء العام، أود أن أؤكد هنا، بأنه لا يمتلك دليلا.. أي دليل.. ولو صغيرا.. على مدى علاقته بالجثة التي وجدناها.. وعلى ذلك، فإن ادعاؤه بقرابته لها باطل..
الرجل: ما هذا الكابوس.. لا أظنه الواقع.. إني أحلم...
الرابع: ألا تفهم؟ أنت في قاعة تحاكم.. عليك بالهدوء.. ألا تكف عن الثرثرة والهذيان.. فلتحترم النظام..
الثاني: سيدي القاضي.. صحيح أنه لا يملك دليلا.. ولكن مشاعره تجاه الجثة قوية.. وهذه المشاعر أقوى دليل على علاقته بالجثة..
الثالث: أي كلام هذا.. ما علاقة العواطف والمشاعر بالقضية؟ ثم هل تعتبر دليلا على صدق ادعائه؟ أين هي.. إنني لا أراها.. لا أتحسسها ولا ألمسها.. هذا كلام لا قيمة له وادعاؤه باطل..
الأول: يبدو أنك محق فيما تقول..
الثاني: ولكن يا سيدي..
الرجل/ غاضبا/: اسمعوني أيها الغرباء.. أنتم..
الرابع: قلت لك: لتصمت في حضرة القضاء..
الرجل/ غاضبا/: لتصمت أنت.. لي الحق في أن أتحدث.. وهذه ليست قاعة تحاكم.. إنها مجرد مهزلة ليست أكثر.. أنتم مبتكروها.. أعرف أنكم مخادعون.. أنت/ الثاني/ من وكلك لتكون محاميا عني؟ وأنت/ الثالث/ كيف تكون ممثلا للادعاء؟ ثم أين هو هذا الادعاء الذي تزعمونه والذي تمثله؟ أما أنت/ الأول/ من.. من عينك قاضيا، قل ليَ من.. وما القضية التي تحاكم وتفاصل فيها؟ أليس هذا جنونا.. جنونا وتعجرفا منك ومن زمرتك السخيفة؟.. ثم أنتما/ الرابع والخامس/ من أوكل لكما حق مهمة الحراسة وحماية النظام.. النظام الذي لا وجود له هنا.. مجرد كذب وخداع.. وأنتم.. أنتم مخادعون، لا أكثر.. أنا أعرف ذلك.. وحبيبتي لم تمت.. أنا واثق.. هي حية.. حية بكل تأكيد.. وأنتم تدعون موتها.. تحاولون استغلالي، واستغلالها.. لكم أنا أحمق.. مالي أترك نفسي لكم.. كيف أسمع لكم.. أنتم مجموعة من الحقراء والزائفين.. بغيضون.. أنا أمقتكم.. أمقتكم.. وأكرهكم.. أكرهكم.
الأول: مازلت مغرورا، ومثرثرا كبيرا.. لكن الآن لا تستطيع فعل شيء.. صرت مديونا.. وفوق ذلك هي جثة هامدة..
الخامس: أيها السيد.. إنك تهيننا.. وبدلا من محاولة إثبات قرابتك لها.. تدعي أنها حية.. ربما كنت تقصد أخرى.. ثم إن كانت حية فهذه جثتها.. انظر.. الحقيقة ماثلة أمام عينيك.. لكنك شخص ساذج ومغفل..
الرجل: صحيح.. أنا ساذج.. مغفل.. وإلا فكيف أسمح لنفسي بمخاطبتكم والتعامل معكم..؟
الرابع: ومع ذلك.. فأنت الآن في قاعة منظمة.. قاعة تحاكم.. ويجب عليك احترام النظام..
الثالث: والجثة ليست لك..لا يوجد لديك أي إثبات.. ليس هناك أي دليل تمتلكه يقول بأن هذه الجثة تخصك.. مجرد ادعاء لا أكثر.. وأنت شخص مدع.. شخص لا يعرف إلا الكذب والافتراء..
الثاني: ومع ذلك فأنا أحاول جعلك صاحب الحق.. أضيع وقتي من أجل مصالحك.. ومن أجل أن تصير صاحب هذه الجثة.. لكنك ترفض ذلك.. ترفض هذه المساعدة، وهذا

التبديد في مصالح الآخرين.. ترفض كل ذلك.. لذلك.. فإني سأتنازل عن هذا الترافع الذي لم يجر لي غير العار.. أنت عار كبير.. سأنسحب.. ولن أكون محاميا لك يدافع عنك وعن حقوقك التي تدعيها.. سيدي القاضي.. أنا أنسحب من هذه القضية.. وربما لن أكون محاميا لأي من هؤلاء الذين يشبهون هذا السيد.. سأكون مجرد متفرج.. فاسمح لي..

الأول: حتى هذه الفرصة ترفضها... وبما أنك أيها الرجل قد فقدت محاميك، فقدت فرصتك الأخيرة.. آخر آمالك في إثبات قرابتك لهذه الجثة.. وعلى ذلك....

الرجل/ بانهيار/: كفى.. كفاك حقارة واستفزازا.. أنا لم أعد أطيق كل هذه المهزلة.. أنا صاحبها.. أنا.. أنا.. وهي تعرف ذلك.. تعرف..

/ يضحكون/

الثالث: سيدي القاضي.. على ما يبدو أن هذا الرجل قد فقد صوابه.. وربما قد فقد عقله الآن.. إنه رجل معتوه..

الخامس: انظر/ حاملا يدها عاليا/ إنها ميتة..

الرجل/ مزمجرا/: أبعد يديك عنها أيها القذر.. أيها الجرذ.. إنك تلوثها..

/ يضحكون/

الأول: لقد ثبت الآن.. أنك لست قريبا لها.. وعلى ذلك أيها المغرور، أعيد فأقول: ادعاؤك باطل باطل..

الثالث: وهذا ما كنا متأكدين منه منذ البدء..

الرجل/ غاضبا/: لقد سمعت ما فيه الكفاية.. لكني سأريكم من أكون.. سأريكم من أنا.. هيا اتركوها.. إني آمركم..

/ يضحكون/

الرجل: لتضحكوا.. لكن لابد أن تتركوها.. اتركوها..

/ الرابع والخامس يحملان الجثة/

الرجل/ صارخا، مهدما كل شيء/: قلت اتركوها.. اتركوها..

/ يمسكه الثاني والثالث/

الرجل: اتركوها..

/ يضحكون/

(تشهد المنصة الآن تحولا تعبيريا في الأداء، إذ ينزل الأول حاملا لوحة العدالة، بينما تبدأ الإضاءة في التلون والتبعثر والتشتت، بحيث يوحي ذلك بعملية عراكية بين الخمسة والرجل.. تظهر تدليلا على ذلك ظلال ضوئية لركل وضرب وتمزيق.. بينما يتضح المشهد رويدا رويدا، تظهر عملية ضرب الرجل بلوحة العدالة.. يستمر المشهد التعبيري عدة دقائق، بينما يستمر الرجل في كلامه المتشنج)

الرجل: اتركوها.. أيها البشعون.. آه.. لا.. اتركوها.. اتر.... لا..

(تغلق الإضاءة لثوان معدودة.. ثم تفتح تدريجيا.. المسرح مهشم ومحطم.. الرجل بجانب الجثة ممزق هو الآخر.. لا أثر للخمسة..)

الرجل/ متوجعا/: ستندمون.. آه لن أسامحكم.... صدقوني.. ستندمون.... حبيبتي.. لم تموتي ألست كذلك.... أعرف أنك مريضة.. متعبة بعض الشيء ومرهقة.. لكن.. لم تموتي/ باكيا/ هل قتلوك.. الجبناء.. شلت أياديهم الدنسة.. أتتركينني وحيدا.. لا.. لا أصدق.. أرجوك.. أنت لم تموتي بعد.. أؤكد لك أنني لن أكون ضعيفا منذ الآن.. صدقيني.. أعدك.. لكن لا تتركيني وحدي../ باكيا/.. لماذا.. لماذا تذهبين.. لماذا ترحلين دوني.. تبا لهم..سأنتقم لك منهم.. سأنتقم..

أين هم.. أين هم../ متلفتا كالمجنون/ لن ينجوا أبدا.. حبيبتي سأنتقم.. سيدفعون الثمن كلهم../ باكيا/ سيندمون.. سيندمون..

/ صمت/

/ الجثة تصدر حركة ما.. تفتح الإضاءة أكثر/

السيدة: ماذا.. ماذا حدث..

الرجل/ منتبها إليها/: أنت.. أنت حية؟ كنت واثقا من ذلك.. الحقراء لا يعرفون أي شيء.. المهم أنك حية.. حية..

السيدة: ماذا حدث..

الرجل: لا شيء مطلقا.. لا شيء.. المهم أنك بخير..

السيدة: آآآه.. أحس بآلام فظيعة.. ما الذي حدث؟

الرجل: المهم أنك بخير، وغير ذلك غير مهم.. لم يحدث أي شيء.. أنت باقية وهذا هو الأهم.. ملابسنا سنصلحها، ولا يهم ما حدث.. وسنداوي جراحنا.. ومهما كانت كبيرة، ستزول مع الأيام، ونعود كما كنا..

السيدة: لكن ماذا حدث.. لماذا أنت هكذا؟ ولم كل شيء يبدو غريبا وغير عادي؟

الرجل: قلت لك غير مهم.. كل ما كسر سيجبر مع الزمن.. الزمن ما يزال بخير.. ولا يهم ما مضى من ألم.. فمازال الطريق واسعا أمامنا.. هيا.. سنصلح كل شيء.. ولن نكون ضعافا بعد اليوم.. لن يحدث ذلك أبدا.. لن....

ـ إظلام نهائي ـ



من الأدب الهنغاري المعاصر

الشعر المجري المعاصر.. مقدمة وتعريف

نبيل ياسين *

هناك المئات من الشعراء المجريين الاحياء. وهناك، طوال نصف قرن على الاقل، مئات أخرين انضموا الى تاريخ الشعر المجري الثري. وجنبا الى جنب مع هذا الكم الوافر، هناك فيض زاخر من الشعر المجري الرفيع في مختلف العصور.

(١)

منذ يانوش اران (١٨١٧- ١٨٨٢) وميهاي فورشمارتي (١٨٠٠- ١٨٥٥) أشهر شاعرين في الحقبة الكلاسيكية المجرية، حقبة النهضة الى جانب الشاعر القومي في تاريخ المجر السياسي والثقافي شاندور بتوفي (١٨٢٣- ١٨٤٩) بتراكم تراث شعري نوعي متعدد الاشكال والاتجاهات في الشعر المجري الذي يسري في شرايين الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية للشعب المجري. وساهمت الحقبة الاشتراكية، من الناحية الثقافية، بتعميق هذه الصلة عن طريق السياسة الثقافية المدعومة والمحدودة التوجيه آنذاك.

لقد شارك الشعر المجري في صياغة المشاعر السياسية والقومية والانسانية للمجريين، كما شارك في صياغة الموقف من الحياة والطبيعة والعالم، فضلا عن مشاركته في صياغة الاشكال المعبرة البارزة في الحياة الروحية المجرية. ويبرز شعر الحب واحدا من العناصر المجرية الخاصة، حيث يفيض في نفس كل مجري سواء كان تعيسا او سعيدا في حبه او حياته، فالعاطفة الشعبية المجرية تجعل من شعر الحب تراثا وتقليدا لا غنى عنه.

ويساهم الشعر المجري في انشاء جماليات محلية حتى في حالة الانفتاح الثقافي على الغرب، وقد كان هذا التراث قاعدة انطلاق المرحلة الحديثة التي افتتحها اندريه آدي (١٨٧٧- ١٩١٩) وطورها وقفز بها قفزة رائعة اتيلا يوجيف (١٩٠٥- ١٩٣٧) الذي اصبح يوم ميلاده يوما للاحتفال بالشعر المجري سنويا.

بعد اتجاهات العشرينيات والثلاثينيات التي التفت حول اتجاه مجلة الغرب القت الحياة الادبية بالعديد من الشعراء الى السطح. فمع كل حدث تاريخي، او انعطافة كبرى، يتغير مجرى الشعر المجري جارفا معه العديد من الشوائب الشكلية والمضامين التقليدية. ان الظاهرة العامة التي تميز الشعر المجري هي ان الانعطافات السياسية والفكرية والاجتماعية هي انعطافات شعرية أيضا. فالشعر والسياسة في المجر مرتبطان ببعض. فقد لعب الشعر منذ منتصف القرن الثامن عشر دورا تنويريا شارك في النهضة التي شهدتها المجر على الصعيد الفكري بشكل فعال وبارز. إن شاندور بتوفي الرمز التاريخي للشعر المجري اصبح كذلك من خلال قصائده ومشاركته في الثورة التي اجتاحت المجر والتي كانت انعكاسا للثورة التي اجتاحت غرب اوروبا عام ١٨٤٨ انه مؤلف النشيد القومي للمجريين.

كانت المجر أول واكثر بلدان اوروبا الشرقية تقبلا لانعكاسات عصر النهضة الاوروبية، وكان تأثير التطورات الثقافية لفرنسا

* كاتب من العراق يقيم في لندن

ومـا يـزال فـعـالا، ومـع هـذا فـان الشعـر المجري ظل أمـيـنـا لخصوصيته الفنية شكلا، والاشكال التجريبية محدودة، وتيار قصيدة النثر ما يزال غريبا.

يـانـوس بـانـانـيـوس (١٤٣٢- ١٤٧٢) هـو أول شـاعـر مجري مدون. كان يكتب اشعاره باللاتينية، لغة الثقافة لبلاد المجر قبل ثلاثمائة عام، قبل ذلك، كان الشعر المجري ينتقل شفهيا، عـرفت اوروبـا هـذا الشـاعـر كممثل للفكر الحر الممهد لعصر الـنـهضـة، ثـم صـدرت (الانسكـلـوبـيديـا المجرية) عـام ١٦٥٣، وكانت تعبيرا عن نفوذ الافكار التنويرية التي عرف الشاعر فيتزميهاي وكونايي (١٧٧٣- ١٨٠٥) كمبشر بها.

دخلت تأثيرات الرومانتيكية الالمانية في الفترة التي تصاعد فيها المد القومي المجري. وتطورت مشكلات النضال من اجل الاستـقـلال وتصفـيـة الاقطـاع. وفي النصف الاول من القرن التاسع عشر توطد تطور الرأسمالية، خاصة في القطاع الزراعي، وظـهـرت مشكلات الـتـقدم الاجتمـاعـي والـتحـرر القـومـي علـى اشدهـا في الصـراع الايـديـولـوجـي، ممـا اظـهـر قـبـل كل شـيء، الحاجة الى اللغة القومية والتخلي عن اللغة اللاتينية في سياق البحث عن الهوية في ظل تزايد الوعي القومي. وظهرت الحاجة الى تـطـويـر الأدب كـمـجـال لـلـتعـبير عن تلك المشكلات. هذه المرحلة بالذات شهدت ظهور الشعراء والكتاب والمفكرين على رأس حملة الاصلاح وعلى رأس مرحلة التحول، جنبا الى جنب مع قسم من النبلاء المتنورين وعلى رأسهم زعيمان للحركة الاصلاحـيـة الـقـومـيـة هـمـا اشتـفـان سـيـيـنـي (١٧٩١- ١٨٦٠) ولايـوش كـوشـوت (١٨٠٢- ١٨٩٤) وتـوجت هـذه المرحـلـة بالثورة الوطنية البرجوازية المجرية الكبرى، ثورة ١٨٤٨، لكن فشل الثورة اظهر الى الوجود ملكية النمسا والمجر التي قضت على آمال الحركة الفكرية والادبية أيضا. كذلك ظهرت تأثيرات الـهـيـغـلـيـة في فترة الاصلاح وانعكست في الاعـمـال الجـمـالـيـة ليانوش اردي (١٨١٤- ١٨٦٨) وفي كتابات رواد الحركة العمالية الاوائل الذين تأثروا بأحد قادة كومونة باريس وهو ليو فرانكل (١٨٤٢- ١٨٩٦) الذي عاش بقية اعوامه في المجر.

(٢)

يبدأ تاريخ الشعر المجري من الشعر الغنائي الشعبي مجهول المؤلفين. وهـو يضـم تـراثـا مـن الـبـالاد الكلاسيكية، واغـاني الاطفال وشعر الحب وشعر الصعاليك الجوالين والبالاد الجديدة واغـانـي ثـورة ١٨٤٨ واغـانـي الجنـود. يضـاف الى ذلك اغـانـي الـفـلاحين ورعـاة الـبـقـر وشـعـر المرحـلـة الـتـنـويـريـة، وهـي الكلاسيكية الحديثة، ثم الشعر المجري الذي بدأ في مطلع القرن العشرين وشهد تطورات عامة حتى اليوم.

شغل الفترات الاولى شعراء لم يتم التعرف على اسماء بعضهم، كما لم يعرف شيء ذو بال عن تاريخ البقية من الشعراء حتى جاء وكونايي مجددا في الشعر المجري من خلال تعرفه على شعر الخيام وسعدي الشيرازي حتى انه كتب قصيدة في المجرية على وزن بحر المتدارك تقليدا للشعر الشرقي. لكن ولادة الشعر المجري الحديث تبدأ مع فورشمارتي، مع بداية القرن التاسع عشر وتطورت مع الاحداث العاصفة للقرن الماضي: التحولات الاجـتـمـاعـيـة والـسـيـاسـيـة والـعـلـمـيـة، تطور الـفـلـسـفـة والصراع الايديولوجي، الصراع القومي، الثورات والانتفاضات العاصفة وغيرها من احداث عصفت بأوروبا وانعكست على المجر بشكل مباشر.

إن القرن التاسع هو الذي اعاد ظهور شخصية المجر، لذلك فان فورشمارتي سعى الى تطوير اللغة المجرية نفسها الى لغة قومية تستوعب العصر وأمدها بعناصر حيوية جديدة هو ويانوش اران وقدما ترجمة لاعمال شكسبير في هذه الفترة كابداعات انسانية عالمية لا غنى للادب المجري عن التأثر بها.

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت الرواية المجرية أيضا، يـقـول جـورج لـوكـا في (الكـتـابـات الجـمـالـيـة ١٩٤٥): ان عـالم الـرأسـمـالـيـة هـو عـالم الـنثر اللامـفـهـوم، وكلـمـا تـقدم تدهـور الـرأسـمـالـيـة اصـبـح هـذا الـنثر اكثر (لا مـفـهـومـا) ولا مـعـنـى لـه وتتحول الرأسمالية نفسها الى نثر.

لـكـن لـوكـا كـتـب ذلك عـن أحـد كـبـار الـشـعـراء المجريين في الثلاثينيات وهو اندرو جابور وهو يقيم تحت حكم ستالين في الوقت الذي كانت المجر تعج بالشعر تحت الحكم الرأسمالي المتدهور فيها.

(٣)

في مقالته (شعر للجميع) يقول الناقد المجري فيلموش فاراغو «في المجر عشرة ملايين يكتبون الشعر (هذا هو عدد سكان المجر آنذاك) وفي المجر تطبع كل يوم مجموعة شعرية، او يقابل شاعر جـمـهـوره، او تـقـام امسـيـة شـعـريـة، او مـهـرجـان انشـاد للشعراء الهواة، المجر هو وطن الشعر».

تبدو هـنـاك مـبـالغـة لحد مـا، لكن ليس مبالغة هو الآتي في عهد الستينيات والسبعينيات والثمانينيات: في المجر هناك سبع دور نشر تتعامل بشكل متواصل مع الشعر، وان معدل السنوات العشر (١٩٦٠- ١٩٧٠) هو اصدار ١٢٠ مجموعة شعرية سنويا بمعدل ٧ آلاف نسخة للمجموعة الواحدة. ومن المائة والعشرين ديوانا هناك ٧٥ مؤلفا مجريا و٤٥ مؤلفا أجانبيا. وفي يوم الشعر المجري تطبع انطولوجيا للشعر المجري تضم الاشعار الجديدة المختارة لاكثر من ثمانين شاعرا مجريا حيا، وكان هذا هو المعدل نفسه في سنوات ١٩٨٤ و١٩٨٥ و١٩٨٦ و١٩٨٧ و١٩٨٨ بـثـلاثين الى اربـعـين الـف نسـخـة تـنـفـد خـلال ايـام

الاحتفال بالشعر.
في المجر ثلاثمائة شاعر حي نشروا عام ١٩٦٨ على سبيل المثال اكثر من ١٧٠٠ قصيدة في الصحف والمجلات الادبية، اما الاذاعة والتلفزيون فكانا يبثان الاشعار بشكل مكثف ومتواصل، ولا يمر اسبوع دون ان تقام اكثر من امسية شعرية في النوادي والمسارح وبيوت الثقافة.

(٤)

يقول الناقد والمحلل الادبي اشتفان شويتر (١٩١٢- ١٩٨٨) في مقالته (الشعر المجري بعد اتيلا يوجيف) «ان الادب المجري في ربع القرن الاخير (المقالة مكتوبة عام ١٩٧٠) أوجد علائق اكثر حدة وترابطا مع الادب العالمي، ليس فقط فيما يتعلق بالتأثيرات والمنجزات وانما ما يتعلق بتهيؤ الادب لكي يدرك دور وواجب الشعر مثل اغلبية المعاصرين من الشعراء».
ويؤكد شويتر على درامية واستقامة الشعور والافكار في تطور الحقبة الشعرية لدى جيل الاربعينات وظهور البساطة لدى الاجيال الشعرية الجديدة. وهو الف انطولوجيته القيمة للشعر المجري الحديث استنادا على هذا واختار لها عنوان «اربعة اجيال» وظهرت طبعتها الاولى عام ١٩٤٨ واستطاع شويتر متابعة خط التطورات الجمالية في الشعر المجري لدى اربعة اجيال شكلت منعطفات اساسية. وكان الجيل الرابع الذي اختار له شويتر هو الجيل الذي بدأ كتاباته بعد الحرب العالمية الثانية وهو الجيل الذي سيعدد الاساليب ويجدد اللغة والافكار والصور في الشعر المجري.
أما مصطلح «الجيل الثالث» الذي يتردد في الادبيات النقدية الخاصة بالشعر المجري فما يزال غامضا. فتحديده الزمني غير متعارف عليه واتجاهاته لاتزال غير معروفة، فهناك عدد كبير من شعراء المجر الاموات والاحياء يقفون تحت ظلال هذا المصطلح مثل اشتفان فاش وشاندور فوروش وهما اكبر شاعرين مجريين بعد الحرب وقد توفي الاول عام ١٩٩١ والثاني عام ١٩٨٩، وميهاي بابيتش الاب الروحي للشعراء الجدد وقد توفي عام ١٩٥٧ وهو مشهور بديوانه (كتاب يونس)، كما يندرج تحته جولا اييش (١٩٠٠- ١٩٨٤) ولاسلو ناج (١٩٢٥- ١٩٧٧) وميهاي فاتسي (١٩٢٤- ١٩٧٠) مثلما يندرج تحته العشرات من الشعراء الذين شكلوا اهمية ثانوية في تطور الشعر المجري ممن عاشوا في نفس الفترة.

(٥)

يؤرخ للشعر المجري المعاصر باتيلا يوجيف وكأنه اصبح الحد الفاصل بين ماضي الشعر المجري وحاضره، ويقول جورج رونايي في مقالته «حول حالة شعرنا» عن اتيلا يوجيف بانه «ربما الوحيد الذي عصر شرابا لنفسه على طينة هذه الارض، واستطاع ان يتشربه ويتمثله بدمه الخاص».
كانت المأساة الشخصية لهذا الشاعر جزءا من شعره، كأنه «بدر شاكر السياب» مجري، فشل في حبه وفي انتمائه السياسي وقوبل بسوء فهم من قبل الجميع، حتى من الشيوعيين المجريين الذين تقرب اليهم، واشتبك في خلافات سياسية عديدة وجاءت حادثة القائه نفسه تحت عجلات قطار وهو في الرابعة والثلاثين لتتوج هذه المأساة وتعطي بعدا دراميا لشعره حيث يحفظ المجريون اغلب قصائده في الحب والحياة.

(٦)

منذ الستينيات، وقبلها، أي بعد احداث ١٩٥٦، انعطفت السياسة الثقافية في المجر انعطافة واضحة، وتخلت عن طرح الايديولوجيا على الشعر، وعلى الادب كاطار ضيق للتفكير والرؤية. وقد خضعت السياسة القديمة في الثقافة للنقد حتى بدا وكأن الليبرالية هي واحدة من سمات الشعر المجري الحديث.
في مقالته (الشعر المجري الجديد ١٩٥٦- ١٩٧٥) يقول الناقد المجري امه باتا «اننا يجب ان نحسب حساب السياسة الادبية، فالسياسة الادبية الاشتراكية لاتزال لا تملك تقاليدها».
لقد ظهر منذ الستينيات جيل شعري جديد اكثر تطلعا الى الغرب والى الليبرالية يقف في طليعتهم شاندور وري (١٩٣٠) الذي كان من المساهمين في تأسيس الحزب الديمقراطي المجري القومي الاتجاه الذي حكم المجر في أول انتخابات بعد النظام الاشتراكي وكان سبق له ان وقع في ميونيخ، أثناء اشتراكه في ملتقى ثقافي هناك عام ١٩٨٦ على بيان يهاجم الشيوعية في المجر ويطالب بالحريات. ان الشعر في المجر يتعرض الآن لتحديات كبيرة فلم يعد الفن الشعبي كما كان من قبل، ولم يعد على نفس تلك الصلة مع الناس. وهذه الحالة دفعت الشاعر اشتفان فاش للتساؤل في مقدمة الانطولوجيا السنوية للشعر المجري لعام ١٩٨٧ عن حالة انقضاء مجد الشعر، ذلك المجد القريب الذي كان الهالة القومية التي تحوم فوق رؤوس الشعراء المجريين.

مختارات من الشعر المجري

ترجمها عن الهنغارية نبيل ياسين

اندره آدي (١٨٧٧- ١٩١٩)
(شاعر المجر المجدد، اشتهرت قصائده في الحب عاش في باريس ومات بمرض جنسي)

*** ماذا يشدني الى هنا؟**

ماذا يشدني الى هنا؟
حيث لا يحبني أي أحد

في هذا المكان الغريب

لماذا اجمل هنا، الورد
وأكثر عطرا من أي مكان آخر
أكثر ضجة هذه الغابة
من الطيور المغنية
قلبي... مزاجه رائق
لماذا فقط أن يكون هنا؟
هنا يشعر حقيقة
هنا يستطيع حقيقة
ان يحب وأن يكره

* **ساعات بدلا عن الحياة**

أو (هكذا انشد نشيد الانشاد)

لم تأت أبدا الي خطيئتي
لم تأت أبدا من كانت يجب أن تأتي
في الزمن فوز، مال، حرب ، سلم
وقلب سيدة كله قرب قلبي
في سريري الاجمل لم يكن الحب مشتعلا
وحرير قفطاني الابهى قد بلي
وغرقت أجمل رغباتي في قلبي
لم تأت خطيئتي رغم اني انتظرت
ثمانون.. جميلات، مغريات، باكرات في الاسرة
ستون ملكة اغلقت القاعات عليهن
لم تأت خطيئتي انا، ولعلها تأتي رغم ذلك
وتفضل فراشي الذي من شجر لبنان اليتيم
اعمدته القوية الفضية تهتز
وتجعد مخمله الاقدام الناعمة
وتتلامع ظلته الذهبية
لمن هذه اللمى العذبة هكذا
والنجمة البعيدة لماذا تلمع هكذا
لماذا تشرد النجمة والخطيبة
والشفة الذابلة، لماذا جائعة هكذا
خطيئتي لم تأت، وعبثا انتظر
انطلقن أيتها النساء، سأفتح لكن الأبواب
فاذا لم تأت هي لن يكون قرينا لي أي أحد
النجوم العابرة تنشر عليّ ضوءها
وقد تخدرت باليبروح الرخيص
وبدلا عن الحياة، لا تأتي سوى ساعات
(تعد هذه القصيدة من اشهر قصائد الشاعر والشعر المجري)

* * *

اتيلا يوجيف (١٩٠٥- ١٩٣٧)

(شاعر المجر.. يوم عيد ميلاده هو يوم الشعر المجري في ٥ مايو، القى بنفسه تحت عجلات قطار بضائع في حالة من القنوط بسبب فشله العاطفي من جهة وتعقد علاقته مع الشيوعيين المجريين من جهة أخرى).

* **بقلب نقي**

ليس لي أب ولا أم
ليس لي اله ولا وطن
لا مهد لي، ولا عذابات
لا حبيب ولا قبلات

لليوم الثالث لم أأكل
لا القليل ولا الكثير
قوتي هي أعوامي العشرون
انني أبيع أعوامي العشرين
واذا لم يكن بحاجة اليها احد
اذ ليشترها الشيطان
بقلب نقي سأسرق
وإذا كان يجب، فسأقتل
سيقبضون عليّ، وسيشنقونني
ويدفنونني في الارض المباركة
وستنمو حشائش الموت
في قلبي الرائع الجمال
(هذه القصيدة أثارت ضجة حين ظهرت وغيرت مجرى الشعر المجري واعطت للشاعر شهرته).

* **على الدانوب (مقاطع)**

على أول حجارات المرفأ جلست
ابصرت كيف يطفو قشر البطيخ

سمعت ما يكفي، واستغرقني التفكير بمصيري
حينما يثرثر السطح تسكت الاعماق
خابطا، حكيما وعظيما كان الدانوب
كما لو انه جرى من قلبي أبعد، فأبعد
مثل العضلات، اذا ما كان الانسان يعمل يدق، يبرد،
يقذف الطابوق او يحفر
هكذا انطلقت، هكذا انشدت، وهكذا ارتخت
كل موجة، وكل حركة
ومثل امي الطيبة هزهزت، وروت
وغسلت كل اقذار المدينة
بدأ المطر يرذ رذاذا
ولكن، كم لو انه سيان، فقد توقف
وكالذي ينظر من كهف
المطر المدرار
رأيت الأفق
لا مباليا، بلا لون– نحن كنا ألوانه–.
وكما يتساقط المطر الابدي تساقط الماضي
الدانوب يجري فحسب، ومثل امرأة ولود
تفكر بآخر وفي حضنها يتلاعب الاطفال
هكذا تتلاعب الامواج تجاهي ببهاء
ومد الزمن يجعلها ترتعش
مثل شاهدة القبر
مثل مقابر مرنحة
هكذا انا، كما لو انني منذ مائة ألف سنة
ابصر الذي أراه فجأة
لحظة واحدة ويكتمل الزمن كله
الزمن الذي ترقبه معي مائة ألف من اسلافي
(في القصيدة اشارة الى امه التي ربته يتيما مع اخوته وكانت غسالة ملابس بالاجرة، والدانوب هو النهر الذي يقسم مدينة بودابست قسمين)

ميكلوش رادنوتي (١٩٠٥– ١٩٤٤)

(شاعر مجدد قتل في احد معسكرات الاعتقال النازية)

*** الخميس**

في فندق صغير في نيويورك
عقد (ت) انشوطة حول عنقه
من يهيم كل هذه السنوات دون بلاد
هل يهيم ابعد من ذلك؟

في براغ قتل (ي.م) نفسه
بقي في بلاده دون وطن
و(ب.ر) لم يكتب له منذ سنة
ربما مات تحت الجذور اليابسة؟
كان شاعرا وقد ذهب الى اسبانيا
ضباب غطى عينيه هناك، ضباب ندمه
ومن كان شاعرا ويحب ان يكون حرا
هل يمكن أن يصرخ أمام سكين مضيئة؟

يمكن ان يصرخ من اجل الحياة

لورنس سابو (١٩٠٠– ١٩٥٧)

(له موقع متميز في الشعر المجري ولكن شعبيته محدودة)

*** الماديون (مقطع)**

أقف في الشارع احيانا كمن تلقى انذارا
أرى الذي لم أره أبدا حتى الآن
في كل مكان تغرد روح الاله الجديد
وأشباح تمشي في المادة
والاسفلت لم يعد اسفلتا تحت قدمي
والمضي ابعد لم اعد أجسر عليه
اعتقد انه في مكان ما، تختفي الحيوات
تتبعثر دون سبب في مكان ما
في المادة التي تكدح لاجلي

لمادة أمي، أيتها الاعجوبة الرحيمة:
تصطك اسناني في الشتاء الفظيع
والفحم جاء من الجبال، جاءت الشجرة
ورمت جسدها الى المحرقة من اجلي

*** اثناء سماع موتسارت (مقطع)**

«اسحب فقط حساب الساعات الواضحة»

قال بضع كلمات، والبار الحديدي على الجدار
ساعات النهار له، انا أيضا رأيت النص اللاتيني، وندم روحي
حسد العجوز المرح
الذي، اية حروف حكيمة، حفر
في الحجر الغبي... رغم.. من يعرف.. لم
تكن بديهة روحية فحسب
هل الفكر نكاية جريئة؟
النكاية والجرأة أيضا، اتحدتا داخلي
ذات مرة، لكن الذهب دائما اثقل

لاسلوناج (١٩٢٥- ١٩٧٨)
(شاعر مجدد ذو تأثير على الجيل اللاحق)

*** أشجار مايو**

تقف متجرأة في الفجر
تفلت الغيمة من السماء
منتهية برؤوس غاضبة
يسوقها النسيم متأرجحة

اخلعي ثيابك المهرجانية أولا
يمكنك ان تغني، وان تصفري بسلام
لا تطرقي معزقتك على الكتل
في المصنع أيضا لا تدخن المداخن

منذ ان هدأت المزارع
و لم تلمع اللفيفة بين الحشائش
مذاك، هو عيد مزدهر

*** صورة أم**

بلا دموع فارقتها
متحسرة نظرت ورائي
كان يمكن ان تعانقني، لقد رأيتها
ترفع ذراعيها

لكن الضباب ، ابن نوفمبر
غيم في حضن امي
في مكاني العذب
كان يمكن ان يكون حسنا لو اني عدت نادما
الى هناك، إلى حيث أملأ بقوة
ولادتي، وارضي المتروكة
صورة أم أصبحت
أخذتها معي بقوة
رفعتها الى مقام سام
اضواء الحلم

حملت الصورة بين الابراج
وانشدت لها نشيد المارسيلليز
ولاجلها تعلمت أن أحيا
أزمنة جديدة

شاندورفوروش (١٩١٣- ١٩٨٩)
(من كبار الشعراء المجريين الحديثين)

*** ربيع**

قطرات الكلمات
انطلقت داخلي
اقرأ يا من تعرف المجرية

*** العالم المضجر**

١/ شعاع شيء ما خالط
لمليون ذبابة
كتلة ما، تتحد
مع ثنائيها
والكونفرنسات الصاعقة
سحرها الخالد
لازم لكل أحد
تلك هي الاخلاق الجديدة
٢/ الكائن اللانهائي، ذو القدمين
لا يعرف اين يضع قدمه الثالثة
لا يعرف اين يوزع نفسه
اذن
فهو يتلألأ أكثر فأكثر

** بديهتان في مايو**

١/ ليلة سوداء
بيضاء لو كان لها لون
هناك، نذهب الى البيت
ثقيلة هي رائحة الليل

٢/ يوجد شاعران:
احدهما: فوروش
والآخر: انا

** العلامات الفارقة**

الريح تمحو آثار خطاي
الطين يمحو آثار خطاي
كانت هناك معركة
وكل شيء يختنق
آثار أخرى تمحو آثار خطاي

اشتفان فاش (١٩١٠- ١٩٩١)
(شغل دورا كبيرا في الشعر المجري بعد الخمسينيات)

** قبر نيكولاوس كوسانوس**

نقطة التقاطع المتضاد
هذا هو كل العالم، اللانهائي كثير
في جوهره، ومع هذا لا يمكن تقسيمه
وحده، الاله أيضا، المطلق كبير
من يشمل كل شيء؟ حيث أن أكثر الاشياء صغرا
يحتويها، وكل جوهر فرد
نقطة التقاطع المتضاد
عالم الانسان الصغير
الذي يعطي به التقابل مرة بعد أخرى Parvus mundus*
للخلود الموت
للروح الجسد
والعالم الصغير
يعرف أيضا حول التقابلات العديدة
ونقطة التقاطع المتضاد
او نفسك أيضا، التي وجدتها
انت كوسانوس كاردينال وهرطقي
ابن عالم الباحثين عن الله
آخر سوكلائي واول ثوري
الدين، العلم، والعقائد
والباطنيات، انت رابط عراها الكبير
الذي صان القديم، والجديد، واوقدهما
كيف تجنبت الموت حرقا
كيف استطعت ان تعيش في ظنون روما
الآن، انت في روما، سان بيترو
في آن فيكولي، خلف لوحة رخام
نصف الف عام ترقد هنا، كوسانوس
وعبر لوحة الرخام تتجرأ قوتك
شعاعها يعثر على الجديد، والجديد
في نقطة التقاطع المتضاد

** وردت باللاتينية**

شاندور جوري (١٩٣٠)
(من الشعراء المجريين المجددين، كاتب سيناريو، وقع في بداية الثمانينيات، اثناء مؤتمر ثقافي في المانيا الغربية آنذاك، على بيان ضد الحكم الشيوعي في المجر، لم يتم التعرض له، وكان من اول المثقفين المبادرين للانقضاض على الحكم، اسس الحزب المجري الديمقراطي القومي النزعة الذي كان اول من حكم المجر بعد الشيوعية)

** ولادتي الثانية**

اجيئ تحت الغيوم
احمل ذكرى ولادتي
وباتجاهي يتلامع نهر ما
مثل سكين منسية على مائدة
تحت الشمس

جبل منجم طيني، جهنمي اللون
واديه الضيق يفتح طريقا
اتركه مثل طفولتي
لاكون حرا أخيرا

الهوامش

• البيروح: عشب تخديري.
١ – حرب التحرير المجرية ١٨٤٨
٢ – ،ردت العبارة بالألمانية.

مرايا الغياب

فرج بيرقدار*

كان يمكن لهذه المرايا
أن تكون مطراً صافياً
أو صمتاً صافياً
أو دمعاً صافياً على الأقل .
بيد أن الظروف
كانت من حجر
وكان صليل الزمان والمكان
مضرّجاً بما يشبه الدم
وبما يشبه الجنون
وبما يشبه الآلهة
وبما لا يشبه شيئاً على الإطلاق .

-١-

شكراً
لما لا بدّ لهُ
أن يمضي .
وشكراً
لما لا بد لهُ
أن يأتي .
وشكراً
لما لا يعطي نفسهُ
لغير الصمت
ولا يؤوب .
لا يؤوب أبداً .

-٢-

ليلة لا تشبه غيرها
ولا تشبه نفسها
قالت لي :
نجومكَ مطفأة
وفناجينك عمياء
وأنا وأنت
قابلان إلى النهاية
لمزيد من المرارة .

-٣-

رجلٌ
لا يشبه غيرَهُ
ولا يشبهُ نفسَهُ
قال لي
ودائماً يقول :
زرقة مغرورقة
باتساع البحر والسماء وأمي .
هكذا كان الصباح الأخير
قبل ألف سنة
من هذا الرماد .

-٤-

قلبه جرس
وجسده كنيسة
وعيناه مغمضتان
على امرأةٍ
ترتدي حزنها
وتقيم لعودتهِ
قدّاساً من الدموع .

-٥-

يا لهُ ! !
ما أسهل ما تجرحُهُ
عينان .
ما أسهل ما تُبكيهِ
أغنية .
ما أسهل ما تواسيه
كلمة
لا معنى لها .

-٦-

قلتُ : يا شبيهي
كن ماءً
أو حجراً .
رملاً مبللاً بالسراب
أو خضرةً جارحة .
طائراً مرتبك الجناحين
أو فضاء أيأس من أن يضيق .
فقط
فقط
لا تكن لا شيء .

-٧-

تهامسوا :
من غير المجنون
يسنُّ الوردة
ويحنو على السكين ؟ !
يالقناديل حزنك يا خديجة

* شاعر من سوريا

لو تعرفين إذن
كم من الورود
وكم من السكاكين
مزّقتُها
ومزّقتني .

-٨-

إنها المرة الأولى
التي أشعر فيها
أن ما انتظرتُهُ
من الحياة
أدنى مما ينتظرني
من الموت.

-٩-

لا حرية
خارج هذا المكان
بيد أنها حرية تبكي
كلما سمعت الأقفال
تقهقه فيها
المفاتيح .

-١٠-

جميع الشروخ والأخاديد
التي ترونها على الجدران
حفرتْها عيوني
وهي تحدِّق فيها
منذ سنوات
لا جدوى من حسابها .

-١١-

زمنٌ
بلا مواعيد .
ومكانٌ
بلا جهات .
أيتها المرأة
الجارحة كبرق
الراعفة كأغنية
اذهبي
فما من شيء
حاضر هنا
غير الغياب .

-١٢-

السجن زمن
تؤرّخه في الأيام الأولى
على الجدران
وفي الشهور اللاحقة
على الذاكرة
ولكن عندما تصبح السنوات
قطاراً طويلاً
متعباً من الصفير
ويائساً من المحطات
فإنكَ تحاول شيئاً آخر
يشبه النسيان .

-١٣-

كفر وتجاديف
أيتها الزنازين
كفر وتجاديف ..
فصبيحة هذه الجهنم
شاهدنا ضحيةً
تلتمس الغفران
من جلادها .

-١٤-

أطرقَ ما يكفي
لاستسلام مركبٍ غريق
ثم قال :
للسماء
عينان زرقاوان
تذرفان في الليل
نجوماً .

-١٥-

آه يا ابن أمي
ما الذي يمكن
أن يدمعه الكلام ؟ !
أيامنا
مناديل سوداء
لمرثية عنوانها الريح .
أوّلها
أجنحة بلا طيور
وآخرها
طيور بلا أجنحة .
ساعدي ريحك يا أم الأمهات
فإما أن تخلع العروش والأسماء
وإما أن تضرِّج السماوات
بالولاويل .

-١٦-

لا شمس هنا
ولهذا أجدني عارياً
من الظلال .
ولا امرأة أيضاً
ولهذا أجدني عارياً
من نفسي .

-١٧-

صَفَوْتُ
حتى أوشكتُ على الماء
وأوشك الماء على الومض
والومض على الرؤيا
والرؤيا على الكشف
والكشف على الغموض
والغموض على الشعر
والشعر على الصمت
والصمت على السر
والسرُّ على الفضيحة .
شكراً يا معلمي
أعرف أن الطريق
صار طويلاً ورائي
غير أنني سأعود
إلى حنان ترابي القديم
ولو مشياً
على قلبي .

-١٨-

يا دينكم !!
كيف أراني
وأنا دائماً معي ؟
وإذا ابتعدتُ عني
فكيف أعرفني ؟
لا تقولوا لي :
المرآة .
فليس للمرايا
حتى هذه التي أكتبها
إلا أن تعدِّدني
أو تجعلني واحداً
وأن لست كذلك
بل إني ..
لست على حال أبداً
أبداً
لست على حال .

-١٩-

متورِّطٌ
فيما يشبهني .
حَذِرٌ
مما يشبهني .
ضدي
وضدي
بأقصى ما يشبهني
ولا أساوم عليّ .

-٢٠-

لم أقرأ
حتى روحي
فعلام أعظ الصخور ؟ !

-٢١-

أنثى
لغوايات الخريف .
محبرة
ليراعات الليل .
صمت
لظنون الكلام .
ناي
لمقامات الريح .
وضماد
لاجتراحات الذاكرة
وهي تنزف
ما سيأتي .

-٢٢-

اللعنة
بكيت على نفسي
أكثر من أربعين عاماً
وبودي الآن
لو اضحك
وأضحك
وأضحك
حتى البكاء .

-٢٣-

- لمن
هذه الجنازة
يا شيخ ؟ !
سألتُهُ
وأنا أتناءى .
- للمعنى يا ولدي
أجابني
وظل واقفاً
كشاهدة .

-٢٤-

تُرى
ما الذي تستطيعه الكلمات
وما الذي أستطيعُه
من غير الوردة ؟

-٢٥-

قلبي عليك أيها الصغير
فغداً ستكبر
وستذهب في الحياة
عائداً إلى الموت

القصيدة الغجرية

هاشم شفيق★

نتنقلُ من أرضٍ
إلى أُخرى
نحملُ فوق ظهورنا
الغيومَ
والأطفالَ،
نذهبُ للمنتأى بأثقالنا
من شجنٍ وضجرٍ وذهبٍ،
حالمين بترابٍ رخوٍ
لأوتادنا
بنجومٍ ملساء لأطفالنا
بمسكٍ لاهبٍ لجدائلنا،
نذهبُ إلى ذهبٍ
رابضٍ في الأصيلِ
نحكُ به آمالنا
ونجلو ما ترسّبَ
في قاع الوجدانِ من الألمْ.
نعبرُ النحْس واللواحظَ
والقدودَ التي طاردتنا
دليلنا الفرقدانُ—
الرّقى في صدورنا
ترنُ علاماتُها
والتعاويذُ يتسرَّبُ منها الدخانُ،
تحتَ أقدامنا يجدحُ الصخرُ
وتضاءُ التواريخُ
حين نمرُ بالثغورِ،
بغالنا محمّلةُ رعدا
وأمشاطاً
ومعاضدَ خشب
وأقواسَ قزحْ،
كلُ جوادٍ
يحملُ قطعةَ أرضٍ
وينطلقُ خبباً في الوهادِ،
عُرُفُهُ مدهون
بالقرنفلِ
والمندلِ
والسهادِ،
خيولنا مثلنا مسهدةُ
وناعسٌ طرفُها—
الأنغامُ تُلمّعُ سنابكها
والأغنياتُ تطرّى حوافرَها،
خبباً. . . خبباً . . .
تمضي الخيولُ
ومجدنا على المنفى
أجيادُ وقياثيرُ.
في عبورنا
تخطينا الغَدرَ والغُدرانَ
والسديمَ المربوطَ إلى حجرٍ،
كانت الأغساقُ مجرّحة الأنوارِ
تنزُ على أقراطِ نسوتنا
والبدرُ كان
يصقلُ هالتَه
فوق حجول الحبالى،
أنّى انتشرنا
كان الحسَّادُ يتربَّصونَ بنا

★ شاعر وكاتب من العراق

وينصبون لنا
مراياهم بين السّهوب،
يثأرون من آثارنا فوق الرمالِ،
ينثر القيّافون وراءنا
الويل والثبور،
يطيّرون صقورهم في إثْرنا
ويذخرونَ الغلاظةَ لمحيّانا،
يلوّحون بالضرّاء لنا
كأنّها كوفياتهم،
وينعتوننا
بالفحشاءِ
والملهاةِ
والتهتكِ،
أنى اتجهنا رأينا العقابيلَ
ترزحُ أمام قلوبنا،
والأسوار تعلو
لتغطي الصهيلَ
ولكننا مضينا،
تتقدمنا ناياتنا
وطبولُ غدنا
تُقرعُ في المجاهل
حيث خبباً... خبباً
تمضي الخيولُ
عليها رواةُ قصائدنا
وحفظةُ الأمثالِ،
في مسيرتنا
كان المثالُ يسقطُ منّا
فينبتُ في الأرض كالبطاطا-
البغّالون طلائعنا،
يستطلعونَ مصائرنا

والمسافةَ للظاعنينَ،
حملةُ الفوانيسِ،
في الدُجنّات يضيئون النعاسَ
بأقاصيص عن الليل
الموغل في المتاه،
كان الكلامُ يغسلُ التيه
فتنزاحُ الغبائرُ
وينقشعُ عجاجُ عن الفؤاد،
وقتذا
يراقُ الكحولُ على المطاوي
والذهبِ المطمورِ
بين الجلد والشّغاف،
تصبُ قهوةٌ في العبور
ويلمعُ قطيعُ ذئابٍ،
فتنشطُ الهواجسُ
ويستفيقُ الخيالُ،
في العبور
نطوي المرافئ والقلوعَ
ونطوي الرياح التي تعبثُ
في مسفن وقياديم-
السّفّانةُ كانوا
يروفونَ أشرعتهم
ويقيسون الهواء برئاتهمْ.
في عبورنا
نذوقُ الصحارى
نذوقُ البلاسمَ فيها،
ويكونُ الصّبارُ مراداً
وفاتحةً للطريق-
العلقمُ في عبورنا يتحلّى
والأراقمُ تأخذُ طبيعةَ الأسماك-

السّراب يحيّينا كفتاةٍ لعوب
تتزيّا بفستان مائيّ من التركّواز،
فهذي الحياةُ طوع بناننا
والعالَمُ عباءتُنا،
نتلفّعُ فيها لنوغل في النسيم-
الطرقاتُ لنا
نفتحها بأهدابنا
المدائن نجوسها بالقلوب-
الشمس معنا
والأمطارُ ضدنا،
نجمةُ الشِّعرى
تتقلبُ في مهجنا
والغروب
دليلُ الجواد إلى الحقولِ،
دليلُ الرحيلِ الطويلِ
في الفاجعِ والغامضِ
والرحيلِ المتعرج في اللازوَرْدِ.
فإنْ وثبنا
وثبت نسوتنا
كظباء الألكة
والطفلُ كأنه وشَقُ مستوفزُ
يلاعبهُ الهلالُ،
نحفرُ على الأذرعِ وشمنا
وعلى الأذرع نرسم القمر،
ندرّعُ ونحن نائمون
لئلا يفجؤنا الحضرُ
بأمعائهم المعدنية
لينتهبوا الرؤى
ويسطوا على الذاكرات
لئلا ينعوا الولدان بالسَّرقِ

ونساءنا بالغُلمة
والرجال بالعاهاتْ،
هكذا نتفولذُ
أو نترامح،
أعصابنا أمراسٌ
تهجرُ الجلد نحو السّهوب،
بيننا النحّاسون
والصنّاجةُ
والعازفون،
نحنُ ندماءُ الخيولِ
فلتذهبْ إذن
خبباً... خبباً
كلُ هذي الخيولُ
ولتحمل الرّيحُ
أسرارنا للبعيد،
فالأباعدُ مسعانا
والقصيُّ يحفزنا للرحيلِ،
يصاحبنا الاصطبارُ،
يكيلُ الكيّالونَ الصبر بحقٍّ،
فنشربُهُ مخلوطاً
بالرموز والعلامات،
وحين يكلُ الاحتلامُ عن
الكشفِ
يبتدئُ المستراح،
فتضربُ الخيامُ في اللجينِ
المتقطّرِ من سحر ساحرٍ،
وحدنا في العراء
وحدنا في الصبّاح
المغسول حديثا من الغبار
وحدنا مع الضحى وإخوته

من شموس مفترّة
تمرحُ في ضوئها ظبأةُ
وصلالٌ وعظايا.
فهناك وسط الرّيحِ والليلِ
تقامُ أعيادُنا،
ويعلو الدخانُ رايات رماديّةً،
يصنعها السَّفادُ
والشواءُ المفعمُ برائحة
الصحراء،
هناك ينهضُ رق رقيقُ
وخلاخيلُ وصنوجُ،
ترقّصُ الثرى
والليلَ
والخيولَ،
فيصعدُ في دمنا الإشراقُ
وتهلّلُ العرافاتُ
ذواتُ القلائد المزركشة،
فتهزُّ التهاليل
الجبالَ القريبةَ والتخوم،
وتحملُ الرّيحُ روائحنا
لمذأبةٍ في المغاور
أنها
يجدح نابُ
ويكمن وراء الحدودْ.
ونرحلُ...
الخشّابون تلمعُ فؤوسهمُ
في الظلام—
السقّاؤون تتهدّلُ أسئلتهم
فوق القِرب الجافّة،
لا قرىً تتراءى

لجروحنا في الطريق،
مالحُ هذا الطريقُ
وفي دمنا يترسّخُ ملحُ التجوالِ،
لهذا يطولُ الطريقُ
ليتداخل في طرق،
تتناهض فيها سدودٌ وأسوارُ،
ونحنُ نسيرُ إلى السور
ولا نلمسُ غير بوحنا المملّح،
أنى نحطُ الليلة؟
متى نصلُ إلى أنفسنا
ونحنُ شتاتُ وفلول؟
خيولنا عضّتْ على البرقِ،
واللجامُ يصعدُ
في أفق غامضٍ،
لا محطّ لخيالنا
والخيولُ أُصيبتْ
بداء النزوحِ،
يضربُ الجفافُ جفوننا
وينزل القحطُ إلى الأحشاءِ،
تتعطلُ أفواه
ولا تحملُ الرّيحُ أنباءً،
وحده الضبعُ يتنزه في البالِ،
فلا مستقرَّ لأنفاسنا،
هلكى روادفنا
وأكفالنا إخشوشبتْ
في المسيرِ،
إلهي:
ارفع الأسوارَ عن شفاهنا
وافتح الطريقَ لهذا الفؤادْ.

تاريخ وجهي

شعر: خالد المطاوع

ترجمة: منصور العجالي*

في قافلة

عبيد يمتلكها السنوسي الكبير

قدت شفاهي

في الجغبوب كان العتق

غير أنها لم تزل بعد هناك

تذرع حيا فقيرا

في بنغازي

قرب المستشفى

حيث ولدت..

لم يقصدوا أبدا أن يستوطنوا

توكرة هؤلاء الإغريق

من أستعير حواجبهم

لكنهم حين اشتموا رائحة المريمية البرية

رفعوا عقيرتهم معلنين بلادي

مسقط رأسهم..

حين غزا فرسان القديس يوحنا طرابلس

فر الأهالي الى الأستانة

وفي العام ١٩٣١

جدع الأتراك أنفي...

شعري ممتد إلى الوراء

الى جارية سبتيموس سيفيروس

الجارية التي هيأت له إفطاره

ونفحته بأربعة أبناء..

منذ أن دخل عقبة مدينتي

باسم الله

ونحن نجلس الى جوار قبره

وأغني لك:

ساهمة الطرف

يا حلو الأهداب

هل هذا وجهي

المرسوم في عينيك؟

---

* ولد خالد المطاوع في بنغازي في عام ١٩٦٣ حيث أتم دراسته الاعدادية ثم سافر الى الولايات المتحدة في عام ١٩٧٩. أقام لسنوات في الجنوب حيث أكمل دراسته الثانوية في لوزيانا ثم تابع تحصيله الاكاديمي فنال درجة البكالوريوس في العلوم السياسية ثم درجة الماجستير في اللغة الانجليزية كما نال أيضا درجة الماجستير في الكتابة الابداعية وأخيرا درجة الدكتوراة. عمل استاذا في اللغة الانجليزية والكتابة الابداعية بجامعة كاليفورنيا في نورثريدج وهو الآن يعمل أستاذا مساعدا في مجال تخصصه بجامعة تاكسس في أوستن. نشر أعماله في كثير من المجلات والدوريات المعروفة وله مجموعة شعرية (خسوف الاسماعيلية) حصل على عدة جوائز ومنح منها منحة الفرد هودر بجامعة برينستون ٩٦/١٩٩٥ ومنحة جون سيمون جوجينهايم ١٩٩٧ كما أن له أعمالا هامة في الترجمة من العربية الى الانجليزية.

★ مترجم من الجزائر

حكاية

شعر: لي يونج لي*

تعس المرء الذي يستعتبُ في حكاية
فلا يجيء بواحدة.

صغيره ذو خمسة أعوام
يردد في حجره متلهفا
حكاية جديدة يا أبي
لا حكاية كل يوم
يفرك الرجل ذقنه
يمط أذنه.

في غرفة
تكتظ بالكتب
في عالم
يعج بالحكايات
تعجزُه حكاية
لكنه سرعان ما يظن
أن الصغير سيكف عن الطلب.

يشرد الرجل بذهنه بعيدا
فيرى اليوم الذي يذهب فيه ولده عنه
تعال، لا تذهب!
سأحكي لك حكاية التمساح
حكاية الملاك ثانية
حكاية العنكبوت التي تحب
كانت دائما تضحكك

تعال، سأحكيها لك.

إلا أن الصبي يحزم أمتعته
وينهمك في البحث عن مفاتيحه
يصرخ الرجل
أتظن نفسك إلاها
كي أقف بين يديك واجما؟
أتظنني ربا لا يخيب؟

لكن الولد ها هنا
أرجوك يا أبي
أريد حكاية
حكاية وجدان
لا معادلة منطقية
حكاية عن الأرض
لا عن السماء
حكاية
تدفع تضرعات ولد
ومحبة أب
صوب صمت بليغ.

* ولد لي يونج لي في جاكرتا بأندونيسيا عام ١٩٥٧ لأبوين صينيين. كان والده طبيبا شخصيا لماوتسي تونج اثناء تواجده بالصين ثم رحل الى اندونيسيا حيث ساعد على إنشاء جامعة غامالیل. في عام ١٩٥٩ هرب والده بعائلته من اندونيسيا بعد قضائه سنة كسجين سياسي في سجون الرئيس سوكارنو. تنقلت العائلة في الفترة ١٩٥٩- ١٩٦٤ بين هونج كونج واليابان ثم حط الرحال بها أخيرا في أمريكا. درس لي في جامعة بيتسبرج واريزونا ونيويورك في بروكبورت. كما انه درس بجامعات مختلفة من بينها جامعة أيوا. اصدر لي مجموعتين شعريتين (زهرة ١٩٨٦) و(المدينة التي أحبك فيها ١٩٩١) ومذكرات بعنوان «البذرة المجنحة». حصل لي على مجموعة من الجوائز الأدبية المعروفة في أمريكا من بينها جائزة لامونت عن مجموعته الثانية وجائزة لانان الأدبية اضافة الى عدد آخر من الجوائز ومراتب الزمالة والشرف الفخرية.

مختارات من حنين العناصر

عائشة أرناؤوط ★

(١)

أين تنتهي الموجة
وأينَ يبدأ البحر ؟
أين ينتهي الجسد
وأينَ يبدأُ الظّل ؟
أين تنتهي الظُلماتُ
وأين يبدأ النور ؟
الكلماتُ تتنفّسُ خارجَ إطارِها .
الحَواسُ تَتجَعَّدُ وتَنبسِط
محيطَ دائرةٍ
مركزُها في اللامكان .

(٢)

دثّرني
ما وراءَ الأشياءِ خارجَ الإمكان
ما فوقَ المَحسوسِ يلتبسُ عليّ
ما تحتَ الإدراكِ ينكمشُ في منطقةِ الحدس
وفيَّ
عنبرٌ ينغلقُ على ذاكرةِ الكون .
دثّرني
اللامرئيُ يتجلّى
والغيابُ الأزليّ
في حضورهِ الكامل .
دثّرني
العدمُ في تشابكه مع الوجود
يُزهرُ فيضَ احتمالاتٍ
مازالت في برزَخِ الظّل .

(٣)

أَلهذا الحدّ
وصَلَ ذعرُكِ من مصيرِ العالم ؟
أَلهذا الحدّ فقدتِ يَقينَكِ في الكائن ؟
أَلهذا الحدّ وصلَ هَلَعُكِ من عجزكِ المريع ؟
أَلهذا الحدّ أوغَلتِ في شبَحيّة الظلال ؟
أَلهذا الحدّ تبتعدين
منغمسةً في غُربةِ الوجودِ
حتى التلاشي
في كاملِ تَفَتُّحِهِ
للعدمِ الأصليّ ؟

(٤)

أَنكَمشُ على توأمي اللامرئي
أعزلُ أحلامي عن عرشها
أُجَرِّدُ أفكاري من اليقين
أهجرُ تفاصيلَ الرغباتِ والوساوس
أتخلّى عن هَوسي بالأشياء .
أتعرّى .. أتعرّى .. أتعرّى
جلدي .. لحمي .. عظامي
اسمي .. انتمائي
سلالتي .. ذرّيتي .
أغادرُ فلولَ الخلايا وإطارَ الظّل
مُتَّحِدَةً بوميضِ الكسوف
حيثُ يتماهى الذئبُ والفريسة .

★ شاعرة من سوريا تقيم في باريس

(٥)

أفرطتُ في الصمت
كيلا أقولَ شيئاً .
غاليتُ في الكلام
كيلا أقولَ شيئاً كذلك .
الآن .. أتَلَمَّسُ
نَبضَ الوجودِ في منطقة الحَدس
والتباسَ اللغة .

(٦)

طوبى لمن لا حلمَ له
ولاينتظرُ قدومَ النجوم أو أفولَها .
طوبى لمن لاغايةَ له يهرولُ إليها
بجسدٍ يتعثّرُ بظلّه
ولا وسيلةَ يبحثُ عنها في الخفاء .
طوبى لمن لايتمسك بالأفكار
ولايهربُ منها .
طوبى لمن استطاع أن يستأصلَ
بذرةَ الخير والشر
من نواةِ روحه .
طوبى لمن لايكبحُ ولايُطلِق
لايروّضُ ولايضعُ في الأقفاص
لاينتَظِرُ ولايُنتَظر
لاينفي ولايؤكد .
طوبى لمن لايحتاجُ إلى انفتاحٍ أو انغلاق
فيكون كالكونِ حيثُ لاأبواب.

(٧)

تنحرفُ البوصلةُ إلى اللامكان
ها أنتَ ذا حرٌّ تماماً
تتموضعُ في أركان الفضاءِ كلِّها
يَعبُركَ الزمن دون اتّجاهٍ محدد
تعودُ شاباً .. طفلاً .. وليداً
جنيناً .. عَلَقَةً .. مُضغَةً
احتمالاً في العدمِ الحيّ .
ها أنتَ ذا تنسلُّ من رعدةِ الوجود
في سكونِ الأبديةِ وهي تلتحم بالغياب .

(٨)

جلدي يؤلمني .. من يحملهُ عنّي ؟
من ينتهكُ غُربةَ هذا الجسدِ في ذاتِه
ويلويها كسلكٍ من الزئبق ؟
تسبيني مفازاتُ النهار
مكائدُ الزمنِ المموّهة
مهالكُ اللحظات .
يستلبني اصطخابُ اليوميّ
تواتراتُ جنونِه
حتى أنسى وجودي .
أينَ نسيتُ كتفي ؟
في أية نصوصٍ مهلهلة
احترقتْ أصابعي
أين وضعتُ أكَمَةَ روحي ؟
أأمسكتها على هُونٍ أم دسستها في التراب ؟

(٩)

أكتُبُكَ وأنتهكُ سهمَ الزمن
أنسلُّ متراجعةً إلى وميضِ جسدي المؤلم
لحظةَ التخلّق
أواكبُ طرائدَ الأحلامِ وأفخاخَ المعاني

أتقهقرُ إلى مُضغةٍ كنتُها في رحمِ الأشجار .
وعندَ أديم جسدِكَ
الذي يَتشكّلُ على مهلٍ تحتَ أصابعي
أقشرُ قلبي وأفْتحُهُ كبرتقالة .
تَتشَكَّلُ على مهلٍ تحتَ أصابعي
ترتقي بي
تدلُّني على وجودي :
سلّمٌ يُفضي إلى اللامرئي
وينزلِقُ إلى هاويةٍ بلا قاع .

(١٠)

معَكَ أسترجعُ آلام الخلايا
خريرَ مائها
عمى الروحِ في حالتها الجنينية
أسترجعُ المدَّ والجَزرَ تحت الأصابع
أسرارَ النور وتكهناتِ الأحبار
لحاءَ الذاكرةِ المشحونِ بالزلازل .
ألتحمُ بكَ في وميضِ الكسوف الطّريّ
للخروجِ من رعدة العُمرِ إلى تويجِ الظلِّ الأول .

(١١)

لاتستطيعُ مغادرةَ نفسِكَ
أو سبْرَ أغوارها
وعيُكَ الخالصُ لايسْتنبطُهُ فكرُك
وجودُكَ يتخلل عدَمَك
ذاتُكَ تندَغِمُ ببدائلك
أنتَ تتنَفّسُ برئةِ اللاأنت .
كنتَ دائماً كموناً في بَرْزَخِ الكون
قابلاً في كلِّ زمنٍ
للتحققِ في ظلّ .

(١٢)

الصّيرورة
من الفوضى العائمةِ إلى الوعي البدئيّ
من الحَدسِ اللحظيّ إلى الحدسِ المُطْلَق
من لانفوذيةِ الظلال إلى شفافية الأحوال .
الصّيرورة
أن تعرفَ كيفَ تموتُ حقاً
كيفَ تدخلُ تابوتكَ كلَّ يومٍ
بسلام
عارياً من عبوديتك
عارياً حتى من اسمك
حيث لاوجيبَ للقلبِ
ولاهديرَ للأفكار .
الصّيرورة
أن تداني عدَمِكَ الحيَّ في كلِّ لحظة
موغلاً في فيضِ الوجود
أن يشارفَ حَدسُكَ أهداب الممكن
غشاوة صورٍ لم تتحققْ بعد
هُلامَ أشكالٍ لم تَتخَلَّقْ
أسماء لاصوتَ يُجَسِّدُها .
الصّيرورة
أن تلمسَ نشوةَ الفناء
لعبورِ مخاضاتٍ مُحتَملة .

ولادتُكَ وموتُك
طَرَفا جرحٍ يلتئم .

قصائد.. غيوم أبولينير

ترجمة وتقديم: حسونة المصباحي*

ولد غييوم أبولينير في روما عام ١٨٨٠ من أب ايطالي كان ضابطا عسكريا وأم بولونية من أصول ارستقراطية. وبعد ان اكمل الدراسة الثانوية في فرنسا، أمضى عاما في منطقة «الاردين» البلجيكية ثم انتقل الى المانيا حيث عشق شابة انجليزية وعنها كتب قصيدته الشهيرة «أغنية العاشق الشقي». بعدها عاد الى باريس لينتسب الى الحركة الطلائعية في الشعر والفن، وليساهم بالكتابة في المجلات التي انشأتها مدافعا عن الفن الزنجي وعن الفن الحديث مجسدا في بيكاسو وجورج براك. وعند اندلاع الحرب الكونية الاولى، التحق بالجبهة حيث اصيب بجرح خطير في الرأس، وفي العام ١٩١٨ مات بسبب ذلك.

أغنية العاشق الشقي

الى بول ليوتو

«واذا ما أنا غنيت هذه الاغنية العاطفية في العام ١٩٠٣ دون ان اعلم ان حبي مثل طائر الفينيق الجميل اذا مات ذات مساء فانه يشهد مولده في صباح اليوم التالي».

ذات مساء بنصف ضباب في لندن
صادفني فتى سوقيّ يشبه حبّي
والنظرة التي ألقاها عليّ
جعلتني أغض الطرف خجلا
تبعت هذا الفتى السيئ
الذي كان يصفر ويداه في جيوبه
وكنا نبدو بين المنازل
موجة مفتوحة للبحر الاحمر
هو العبرانيون وأنا فرعون
فلتسقط هذه الامواج من الآجر
لو لم تحبّي جيدا
أنا ملك مصر
وأخته. الزوجة جيشه
اذا لم تكوني حبي الوحيد

عند منعرج شارع ملتهب
بجميع أضواء الواجهات
جراح الضباب دامية
هناك حيث تنوح الواجهات
امرأة تشبهها
بنظرتها اللاانسانية
الندبة على عنقها العاري
خرجت ثملى من الخمارة
في اللحظة التي تحققتُ فيها
من زيف الحب.

* *

عندما عاد يوليسيس الحكيم الى وطنه اخيرا
تذكره كلبه العجوز
بالقرب من بساط من السداة العالية
كانت زوجته تنتظر عودته

* *

الزوج الملكي لـ«ساكونتال»
الذي تعب من الانتظار فرح
حين وجدها اكثر شحوبا من شدة الانتظار
ومن الحب كانت العينان ذابلتين
مداعبة غزالها الذكر

* *

فكرت في هؤلاء السعداء الثلاثة
عندما الحب المزيف وتلك التي أزال أحبها
صادمين ظليهما الخائنين
جعلاني جد شقيا

* *

* كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

حسرات عليها تقام جهنم
فلتنفتح سماء نيسان لأمانيّ
من أجل قبلتها يمكن ان يموت ملوك العالم والبؤساء
الممتازون
من أجلها يبيعون ظلهم
شتيتُ في ماضيّ
لتعد شمس عيد الفصح
لتدفئ قلبي المجمد اكثر من اربعيني «سيباست»
المعذبين أقل من حياتي
مركبي الجميل يا ذاكرتي
هل أبحرنا بما فيه الكفاية
في موج سيئ المذاق
هل هذينا بما فيه الكفاية
من الفجر البديع وحتى المساء الحزين
وداعا ايها الحب المزيف
الممتزج بالمرأة التي تبتعد
مع التي أضعتها العام الماضي في المانيا
والتي لن أراها أبدا
**

أيتها المجرة يا اختي المضيئة
من جداول «شنعان» البيضاء
ومن الاجساد البيضاء للعاشقات
سابحين أمواتا سنتابع باذلين جهودا مضنية
جريانك نحو سديم آخر
اتذكر عاما آخر
كان فجر يوم من نيسان
غنيت فرحي، فرح العاشق السعيد
غنيت الحب بصوت رجولي
في لحظة الحب من السنة.
** **

السورنجان

الحقل مسموم لكنه جميل في الخريف
الأبقار ترتع فيه
وشيئا فشيئا تتسمم
السورنجان الذي بلون حلقة الجذع والليلك
يزهو هناك وعيناك مثل هذه الزهرة
ضاربتان الى البنفسج مثل دارتيهما ومثل هذا الخريف
وحياتي من أجل عينيك تتسمم ببطء
أطفال المدرسة يأتون في صخب
مرتدين سترات المحاربين وعازفين على الهارمونيكا وهم يقطفون ازهار السورنجان التي هي مثل الامهات لبنات نباتهن ولها لون جفنيك اللذين يخفقان مثلما تخفق الازهار في الريح المجنونة
راعي القطيع يغني بصوت خافت
في حين تترك الابقار بطيئة ومطلقة خوارا
هذا الحقل الشاسع الذي لم يزهره الخريف بشكل جيد.

بيت الموتى

الى موريس راينال

ممتدا على جنبات المقبرة
كان بيت الموتى يحيط بها مثل دير
داخل واجهاته الشبيهة بواجهات محلات الموضة
وعوض ان يتسمن واقفات
كانت عارضات الازياء تكشرن للابدية
**

واصلا الى ميونيخ منذ خمسة عشر او عشرين يما
دخلت لاول مرة وبالصدفة
الى هذه المقبرة التي تكاد تكون خالية من الناس

وكانت اسناني تصطك امام كل هذه البورجوازية
المعروضة والتي كانت ترتدي أفضل ما هو ممكن
في انتظار القبر

* *

فجأة
سريعة مثل ذاكرتي
اشتعلت العيون ثانية
ومن زنزانة مزججة الى زنزانة مزججة
امتلأت السماء بشيء فظيع متأصل
والأرض المنبسطة حتى النهاية
كما كان حالها قبل جاليلو
تغطت بألف اسطورة ساكنة
وثمة ملاك من الماس حطّم كل الواجهات
والأموات دنوا منّي بسحنات من العالم الاخر
غير أن وجوههم وحركاتهم ما لبثت ان اصبحت
اقل جنائزية
والسماء والارض فقدتا مظهرهما الخارق
الأموات فرحوا
برؤية أجسادهم ميتة بينهم وبين الضوء
كانوا يضحكون من ظلالهم وكانوا يتأملونها
كما لو أنها بالفعل حياتهم الماضية
حينئذ عَدَدْتهم
كانوا تسعة وأربعين بين رجال ونساء واطفال
يتجملون بسرعة كبيرة
وينظرون اليّ الان بكثير من المودة
وحتى بكثير من الحنان حتى اني متعامل معهم كما
لو انهم اصدقاء
دعوتهم فجأة الى القيام بجولة
بعيدا عن شرفات بيتهم المقوسة

* *

ومتشابكي الاذرع
منشدين أناشيد عسكرية
نعم كل ذنوبكم مُحيت
غادرنا المقبرة
اجتزنا المدينة
وأحيانا كنا نلتقي
أقارب واصدقاء كانوا ينضمون الى فوج الاموات
القريبي العهد
وجميعهم كانوا جد مبتهجين
وجد ظرفاء وموفوري الصحة
حتى انه جد ذكي حقا ذلك الذي بامكانه
التمييز بين الاموات والاحياء
ثم في الريف تفرقنا
وفي ما بعد في حفل ريفي
كل زوجين على النغم الخشن للقيثارة رقصا ويدا
كل واحد منهما على كتفي الاخر
هم لم ينسوا الرقص
هؤلاء الاموات وهاتيك الميتات
كانوا يشربون ايضا
ومن حين لآخر يعلن ناقوس ان برميلا اخر سوف يُثْقَب
ميتة كانت جالسة على مقعد
بالقرب من دغل من البرباريس
تركت طالبا يجثو عند قدميها
يحدثها عن الخطوبة

* *

سوف انتظرك عشر، عشرين سنة ان وجب ذلك
وأرادتك ستكون ارادتي

* *

سأنتظرك طول حياتك
تجيب الميتة.

أقصى القيعان

ابتسام أشروي★

اشتقت إليك
عنادي غير عناد البشر
وأنا أريد أن أصل إلى أقصى ذاتي
وأقصى الريح، وأقصى الجبل
أريد أن اصيح في أعلى الجبل
مثل زرادشت:
الوديان تسري والهواء، والتلال ثملة من أريج المياه.
أريد أن أصل حدّ الخوف، وحدّ الرعشة، وحدّ الجنون،
وحدّ انقلاب الكون، حدّ دخول الريح في المرايا، والمرايا
في الريح، حدّ توحد الجسد عبر نور فيّاض.
وأنا أسعى إليك، وإلى ليلتي، منذ زمن وقد شهدتها
وشهدت الخيال منك.
والحضور الكامل فغبت عبر شطحات
لا متناهية وأقواس قزح، ورأيتك عبر النخيل تبتسم،
وتأخذ يدي عبر مدارات الليل والسهب.
خفت، وارتجفت،
وثملت من ملامسة الأرواح.
ومن غرقي في الماء.
ودخولي الغرفة الممنوعة.
وذهولي لحظة المشاهدة
يا حبيب الروح جسدك سماء، وارض خضراء،
جسدك نور واريجك هواء.
يا حبيب الروح قبلتك حياة، وملامستك امتلاء.
وحضورك أقصى درجات الانتشاء.
وأنا بكل كياني أهديك كينونتي، وأسراري،
ورؤياي، أهديك هذا البياض، وهذا الغمام السائر.
وهذا الدرب الطويل الموغل في الصمت،
وأهديك عمري، وسهد الليالي، وجموحي،
ومغامراتي طريق إليك.
أيها الأقصى البعيد، أيها المهدي كم تعبت لأصل إليك...
يا نفحات التلال، وهدير القناطر، ومروج
الجبال، ايها البعيد عنادك غير عناد البشر. وأنا
خلف الجدار أناديك وأسأل عنك، فيتناءى إلى
مسمعي... هدير القيعان، وصمت البيوت،
تتناءى إليّ هفهفات... الأوراق.
أنت أيّها القصيدة لكم أحبك.

★ شاعرة من المغرب

مرآة الصدف، وزخم المواويل

غادا فؤاد السمّان*

اغربي عن مرآتك، تنحّي
فتلك التي هي هنا، لستُ أنتِ
وحيدة لطالما أخبرتهم عنك،
وعنّي من ينبيء الإغراب أنّي،
غير هذه التي هي هنا الآن .. أنتِ
وحيدة مثلي تماما
كان الشغف كالظل،
يلازمني حرصه
يسرف في التأنّي مرة ومرّة في التعدّي
كنّـا نزاول الصمت، معا
متّكئين على سدرة المعنى،
نراود الأفعال عن تلاوينها،
نصادر ماتيسر لنا من قبح السرائر
لنرجمها بالمواعظ الخفية حينا،
وحينا .. باللعنات المعلنة.
كان أكثرنا حنكة،
كان أكثركم دراية
حين راح الوقت يغتنم الهفوات
يستبيح النعاج في خبث
فتحبل كل الحكايات
وقد غضّ الشرف الرقيع، ماتبقّى من طرْفه،
عمن يدنّس الخفايا والمرايا والتمائم.
من يأبه للبراءة إذن؟
من يبالي بالنخوة التي تساقطت مغشيّا عليها،
من هول عدم مؤقت ربما؟
وانعدام أكيد للاعتبار ..
أعلم أنها ليست آخر المرات التي أقف أمام هذه المرآة،
أحاول جاهدة أن أتجلّى،
كامرأة تتحايل على ملامح الانكسار فيها، كأنثى
أعلم أنني لست أوّل الكائنات التي تتقن،
المرارة في زهو،
توغل في الأعماق بعيدا،
تركن تداعياتها،
تمضي للحيلولة بين ماتشتهيه من صراخ حميم.. حميم
وقبلة قد تعيد للشفاه مجد العناق
ضوع المقصلة
أعلم أنّي لا سواه أمتلك،
ككل المفلسين في زعمهم ..غنيّ
وفي أحسن الأحوال ندّعي القيامة عوضا عن موت
آخر، بموت بديل
وأنا أفجّر اللغة في غيظ
أكظم ... أوابد الكلمات بـ«البله» الشديد
أرْهِب الذين شغلهم النظر إلي
تنظيرهم القصي، وتناظرهم الباهت.
هكذا ينبغي أن نستمر في لهونا،
عبثيين بمنتهى الندّية
وجادين .. كأي دابة
تجمع السكات جيدا،
وتحمل السكات جيدا،
وتمضغ السكات جيدا،
وتطرح السكات جيدا،
لتدرك أنّ الكلام،
ليس بالضرورة أن يكون جيدا
إلاّ .. ليليق بالبهلوانات الجيدة
وبجملة شائعة من التماثيل المنحوتة جيدا،
من رخام الصدف، وزخم المواويل
رخام الصدف وزخم التآويل.

* شاعرة من سوريا

كنباتات مهملة في آخر الخريف

دلدار فلمز*

الى مانيا الخمري

نسيت أحاديثنا
كنباتات مهملة
في آخر الخريف
على حائط حوش داركم
ثم تتساقط قشور الكلس
في غرفتك على رسائلنا القديمة

* * *

الآن أيقظني الماء
بعد أن أسقط
اعضاء الليل عني.
بعد خمس عشرة دقيقة
سيقع على شفتيها الاخضرار
بعد قبلة المسافر في القطار

* * *

هناك

روحي متروكة هناك
حيث القبلة الأولى
ورائحة الجسد العتيق
في بستان صغير
خلف تلك
البيوت الطينية
في الأفق البعيد

* * *

اسكافي

أخيط أحذية الزمان
بخيط من نور وإبرة من انتظار
تحت شمس الشمال.
هل تعرفين؟
ماذا يعني أفق اصفر
أو قطعة ثلج
تحت شمس تموز
هذا هو حال عاشقك

* * *

إن الرجل الذي
يقف ساعات طويلة
هو لا يدري ان أمك
هي التي ستفتح الشباك
ففي الساعة ذاتها
سوف يمر عشيقها القديم

* * *

أنا ممزق
في إناء الغيوم هنا
كلما يسقط ماء الغياب
عن شمس وجهك

* * *

هنا

لون الأشجار هنا
يذكرني بلون صوتك
الذي يناديني كثيرا
في أحلام الغربة

* * *

أنت جدائل الشرق
في نهارنا الطويل
ولحن لتفاصيل الجسد
نحو الحقيقة

* * *

ذات صباح
وجدتُ نهر القرية
ثملاً حتى السمك
في الظهيرة عرفت انك
كنت تستحمين في أول النهار

* * *

في ظلي أرى
عصفورة نهديكِ
كخصال روحي
المسترسلة على
أنامل دمك

* * *

اليوم

اليوم أردت أن أمسك
بدخان روحي وهي تحترق
شوقاً
إلى مداخن عيونك هناك
وكل طرقة في الصباح أستيقظ
تنطلق روحي كعصفور ليفتح
الباب
لكنه يعود مجروحاً من أكذوبة
الجيران

* * *

كان حديث
الصباح في ذلك اليوم
أحلى من كل أنواع
الكتب والفاكهة

-١٣-

الأرنبة التي
شوشت أبعادها هي له في جرة
المساء

* شاعر من سوريا

نشيد النخلة

كاظم الحجاج*

المها: مبهم في الغزال
العروق: ملامحنا. والجبال
العيون: سهام المها في الرجال
الوجوه: أيا صفرة البرتقال
الصبايا: نخيل الجنوب؛
إذا قلن: لا، قاصدات: تعال!

* *

(*) درب أبي الخصيب: غزالة تراوغ الصقور فوقها!

* *

في الحروب: القنابل - في العيد - تحلق شعر النخيل!
وصغار النخلات: تتحزم - في الأعياد - حبالا للأرجوحات.
جدي يتوضأ فوق الشتلة إذ يغرسها..
وكان الإمام - كرم الله وجهه- يحب التمر..

* *

رفات السعف جناحا «جبريل»،
تتهوى فوق سماء الماء..
وكما يتسرب وجه التمثال
من ذاكرة النحات إلى الإزميلْ
رفات السعف .. تسيل.

* *

يحدث أن يميل سعف نخلة عذراء، نحو فحلٍ قريب بعينه. ويبقى شعرها الأخضر على اتجاهه العنيد هذا، حتى موسم اللقاح. فلاحو البصرة يُسمونها: «النخلة العاشقة»، وهم لا يلقحونها إلا من الفحل الذي مالت إليه.. أما إذا لُقحت منه و لم تحمل؛ فهم يقتلونها.. غسلاً للعار!

* *

وكان الخليل بن أحمد يضبط العروض على هوسات الطوّاشين..
درب أبي الخصيب: طفلٌ.. خريطةٌ.. قلم!

* *

«تومان»: زنجي بصريّ. كان يقود إعلانات السينما، وهو يعزف الناي بأنفه!
وتومان جاهز للرقص، حتى الموت، إذا سمع صوت «العود»!

* *

جدي يتوضأ فوق الشتلة إذ يغرسها عند أذان العصر.
- مرارة القهوة صبرُ العرب!-

* *

الطبل يتكتك خطوتنا - نحن البصريين -
والرقصة عدوى:
أرأيت الحصبة في مدرسة للأطفال؟!

* * *

«تومان» الحر الأوحد بين البيض.

---

* شاعر من العراق

والأسرع عدوى بين السود.

عملاق أثبت من فحل الكنطار(*)

ولكن.. هات «العود!».

* *

لا تتركوا رضيعنا يجوع..

* *

«بنت الباشا. دكلة موسى. أم جميعي. مشط الشيطان».

أسماء من تمر البصرة..

وأهالي «باب سليمان» وجدوا حرجاً في جر الأسماء:

– المرفوع مهاب. والمجرور مهان!–

حتى لو كان المشط مضافاً.. للشيطان!

– ساعاتنا رقاصها ذكر..–

* *

الأرياف قماش اللون الأخضر في الأعلام!

وكان الامام – كرم الله وجهه– يحبّ التمر..

* *

من ثقوب الفقراء، يرن معدن الضحكات على الأرصفة.

والأغنياء العابسون؛

لا يسقطون حتى فلس ابتسامة!

* *

أسرَّة الجريد: أضلاعها تفز بالفلاّح قبل نومه.

– ليت كراسي الملوك من جريد! –

– ما أقبح الأقفاص!.. يعتذر الجريد للبلابل!

وكان أبوعثمان عمرو بن بحر، يتكئ على جذع «خضراوية»

وهو يجحظ عينيه في الكتب، ليرى أبعد..

والفراهيدي يقطع العروض على هوسات الطواشين..

* *

الجدّات يُسلكن الخوص المصبوغ..

– في البصرة قد يأتي الخوص الناعم من «بنت الباشا»، أو من «دكلة موسى»، من «أم جميعي» أو حتى من «مشط الشيطان»..–

وطفولتنا – حتى الآن– : تبكي من ذبح دجاجات البيت.

بل حتى من «فعص» كريات دم الرمّان!

* *

الساف: دورة بناء كاملة، حول الأساس.

الحلّة: موعد الانصراف عن العمل.

الكَنطار: هو الكَنطار!

... وأسطوات البناء، في البصرة، يعدون عمّالهم: هذا آخر ساف..

وبعده يحلّون إلى بيوتهم. والعمّال ينشطون نشاط الموتى، ويهوّسون:

محلاك ياساف الحلّه

كَنطار محطوط بسلّه

الهوامش

• أبوالخصيب: مدينة ريفية جنوبِ البصرة. طريقها متعرج بشكل عشوائي مدبَّر، وذلك لكي يتجنبَ حرمة البيوت كلِّها، ،لكي يمرَّ بالبساتين كلِّها!

•• الكَنطار: النوع الأفخر من تمر البصرة. والكلمة تكتب هكذا بالكاف الفارسية. وأصلها «القنطار».

فرس البلاغة على حافة الصورة

غازي الذيبة*

(١)

أهي صورة مدماة
أم حواف تنزف فينا ؟
أأحداق شجر بري؟
أم فاتحة قلب تقرأ في السريرة
لتجهر بها الكواكب والمجرات
دما غامقا وفسيحا
يوقظ الرياح من سباتها ؟

(٢)

أيها المحارب الصغير
يا شجر الفيء
ونص القيامة
خذ كوكبا
ودع لحديقتي قمرا
أحنو على أضلاعه
وأرفو بنوره الغافي
قلائد الكلام
خذ الكواكب كلها
واترك طريقي الوحيد
التي تأخذني الى قمري
أيها المسكون في نقطة الدم
المندفع في المسافة الغامضة
الواقف بين ساتر الحقيقة ومتراس الكذب
خذ الضوء كله
واترك لنا الومض في وحشته
دعه يتكبد بقاءه معنا
وحيدا
ويائسا
لا تطوقه الحرب
ولا ألسنة اللهب

(٣)

أيها المحارب الصغير
المقيم في وطن جارح
في الأنين الدافق
الخارج سهم ضوء يدق خيوطه
في نهارات الحلم
والرؤية
الشاهق والكثيف
الطالع من فوهة البركان
حارا
ونشيدا
رعشة الضوء
المتسلل من النبض
الى النص
فارها
والعاثر في رميته المقوسة
استقم
ارفع جبهتك الغالية عاليا
ودق قدميك في الأرض
واقبض أنفاسك قليلا
ثم ادفع يدك في الفراغ
دعها تئز
تتقفى الكناية
تلك التي تحمل نصك الى بيدائه
شقيا
وكثيفا
مثل شعاع مارق .

(٤)

هنا
في يد الأغنية
في هدأة النشيد
يخرج فتية محاربون
خيولهم صافنة في المدى
تركض على أطراف الصورة
يتنفسون هواء ساخنا
ممتلئا بالثقوب
ولهفة النوار
وغابات الشمس
......
......
....

* شاعر من الأردن

هنا عناقهم الأبدي
تحت ندى صباحات غريبة
تبحث عن أبنائها في طرقات
الغيب
وتسأل عنهم المارين
واللصوص والأفاقين والحفاة
لكن صوت محارب صغير
يخرج إليها من بعيد
وفي يديه ظلال أخوته
الذاهبين الى غابتهم
يحفهم هواء دقيق الملامح
يتهادى في جنائن الغبطة
والندى
ينعف حيرته في الفيافي
يسترق الجبال الى نشيده
يؤثث النوافذ والأبواب
والكوى
يمنح الريش أسراره الطلقة
ورقته الضالة
وفتنته الشهية
هواء ترقصه اللهفة في بساتينها
وتشاغله اللذة بأحداقها
وتسرقه الأناشيد
بتثني راقصيها

(٥)

خرجوا من الطيف
أفراس حفيف وشدو
خرجوا في صحراء مديدة
تنهشها الوحشة
غيوما
وظلالا تفتك باليباب
حملوا لهفة الرصاص لصدورهم
عراة
كأغصان الشجر
ومن الجموح
الى الجموح
سدوا عين الشمس
وأضاءوا قناديلهم المتراقصة
بصور أولاد يدخلون النهار
على أفراس البلاغة
ويكتبون أول النشيد
وأول اللهفة
وأول التوق .

(٦)

هنا
في ارتجافة الصوت المشدودة
في انتصاب اليد الوارفة
والجسد النحيل
تصعد الآهة موزونة
بيت شعر حزين
ومقفى بالحرية
يصعد الطائر من الجسد
خفيفا وممتلئا بالغواية
طائر أبيض
بأجنحة كبيرة ويغني
يحمل في فضاء الشهقة
أشجاره الجديدة
وأعشاشه التي سقاها من قش
الحكاية
ويمضي الى سريرة الأرض
نبت أسراب من الأغاني
تطلع في الأفق
والأمداء
......
......
هناك
في السحاب
في رفيف الطيور
في الهدأة
في الأغنية التي شقت صدورهم
واستيقظت من الخوف
وهنا
في الجرح الشفيف
الغائر في بئر عميقة
يقفون على حافة الصورة
يشعلون إطاراتها
وهم يرقصون بدمائهم .

صيادون بقمصان الحصاد

ياسين عدنان*

بحّارة بأمزجة برية
نزحوا منذ أعوام بعيدة إلى هنا
وهاهم يدفنون أعقاب مصائرهم
في الموج
و يتذكرون دائما
أنّ آباءهم كانوا فلاحين.

لا يفكّرون كثيرا. لكنهم
يخافون الموت
ويحفظون قصار السّور.

أنت تعرف عاداتهم جيدا
خبرت أسرارهم ورياح معاطفهم
صداقتهم السكرانة
بسبب كل ذاك النبيذ،
و قبّعاتهم المفتولة من الدّوم.

كنت بينهم
حينما تحلّقوا في الليل
حول ضوئهم البارد
البطيء،
أنت تحفظ أغانيهم الحزينة
– تلك التي لا تشبه أغاني الرّعاة–
وحكاياهم عن الحيتان
رغم أنهم لا يصطادون غير الأسماك الصغيرة.

وحين يكون الطقس كلبا
يجرون كالسناجب إلى جذعهم الدافئ
عند مدخل الميناء،
ويثرثرون لساعات
كما لو أنّ الكلام رئة العالم
و مجالسهم أنفاس عافيته.

الصيادون..
ليسوا دوما عاقلين
مرّة ألقوا بأجسادهم تباعا إلى البحر
تحت سماء الله الفارغة
من النجوم.
و لم ينتبه لذلك أحد.
لا أحد ينتبه لشقاواتهم،ولا لمسرّاتهم
الصغيرة.

الصيّادون
عيون البحر المفتوحة
على مرافئ العالم
الحرّاس الأبديون لهيكل اليقظة
(متى ينامون؟)

* شاعر من المغرب

حتى زوجاتهم
-حينما يعودون إلى البيت
في آخر الليل-
يجدوهنّ نائمات ،
ينغرسون بين أحشائهن
كيفما اتّفق
و لأنّ النساء تعوّدن
بتن ينمن بدون سراويل.

في الميناء
ينسون أنّ لهم زوجات و أطفالا
ويتحدّثون فقط عن الحيتان ،
ينسون أيضا أنّ الأسماك الصغيرة وحدها
بانتظارهم
لكنهم يثرثرون بلا هوادة
و يكرعون النبيذ في عرض البحر.

تراهم صاخبين كالأمواج
يتبادلون التحايا
و الشتائم البذيئة ، وهم يدخّنون.

رئاتهم الكبيرة تتنفّس الغيوم،
دخان السفن الهاربة من ضباب
الأعالي،
وصداقة البحّارة الكوريين.

حتى عندما يقصدون بيوتهم
في آخر الليل
سرعان ما يعودون.

بأعصاب النشّالين ،
يتسلّلون خارج نسائهم
يديرون المفتاح خلفهم مرّتين
ويعودون إلى حضنهم الأزرق العظيم.

هؤلاء الصّيادون..
يبالغون بالتأكيد
حينما يحكون عن أنفسهم
كما لو غيلان برية شرسة
تغزو البحر يوميا
لتأديب الأعماق.

طبعا يبالغون
فحين ، فرادى ، يعودون إلى بيوتهم
ليلا من الميناء ،
يبدو الواحد منهم خائفا مضطربا
كشجرة طرية العود
نبتت عريانة في خلاء.

لكنّهم شجعان حين يجتمعون
و جميلون كالأطفال
بحماقاتهم
وبقبّعات الدّوم.

طبول الفرح

سعاد الكواري*

ليلة أخرى أنام محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب
ليلة أخرى أتمرغ فوق سطح القمر الطري
تاركة له كامل الحرية في مداعبتي
ثوبك المكرمش يتحرك ببطء
ثوبك النقي كأحلام الطفولة يتحرك وأنا التهب
كجمرة
ليلة أخرى أذوب كقطع الثلج واحتضن ثوبك
بعنف

* * *

أحيانا بلا مقدمات.. أفكر أن أنسج خيوطا من
الحرير
وأبدأ في حياكة ارتجافات الاشرعة
أحيانا أخرى أهبط الى غابة البلوط
بيدي قصب السكر وعلى رأسي قبعة الحقول
حتى أصل إلى ينابيع المياه الحمراء
فأرخي كفي وأطوق خشب النوافذ
بإطارات سوداء ثم أوقد طقوس العواصف

* * *

في ظل المساء البريدي
أدير عقارب الساعة للخلف/ فتهجم الذئاب
ليس هناك حاجة للتخفي
المدينة مفتوحة لفراشات النشوة
فلتلتهم الذئاب ما تريد ولينتصف النهار
ما عدت أرغب في مطاردة ايقاعات القلق
ها هو اليوم يبسط كفه وينتشر الهواء الكسول

سوف استقر أخيراً على قمة الابراج العالية
سوف استقر هناك.. أيتها الأشجار الضخمة
أيتها السعادة.. اسمعيني أنا التي أدندن الآن
وأهز
أغصان الشوارع
أنا التي أغني وأدق طبول الفرح وانت ترتجفين
جميلة أنت أيتها السعادة
جميلة ومثيرة

* * *

لا شيء سوى صوتي يسابق مواء القطط
صراخي الهستيري/ ضحكتي الفاحشة
ليلة أخرى أنام وأنا محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب
هي ابتسامة وحيدة شديدة الشحوب/ قرقعة
الكؤوس/
السواحل بعيدة/ هي الشفاه/ الأمواج الهائجة
في الخارج
الأنفاس المتقطعة/ النهايات المحتملة
ليلة أخرى أنام محتضنة ثوبك وحاضنة رائحة
التعب
كأنه الموت/ كأنها الحياة/ كأنه الشتاء/ الحزن/
الصيف/ العمر الفاني/ الحياة الأخرى/ الذوبان/
المنحدرات المتعرجة/ الصقيع/ بل أكثر من هذا/
الدفء في ثنايا ثوبك.. أي ربيع/ أية جنية تسكنه
وأي
شيطان يسكنني، ينهشني/ فأترك له كامل الحرية

*شاعرة من قطر

واحتضن شبكة صياد مغامر

* * *

في قمة هيجاني.. أرى قمماً تنهار/ تتلأ تتفتت
ببطء
وقاطع طريق ينتظر فريسته بمكر وشفاه مجنونة
في قمة هيجاني.. ارتجف كزعنفة سمكة مطعونة
في
الوسط/ ككوكب انفصل عن مساره وظل
الطريق..
ارتجف واحتضن ثوبك الطري

* * *

كل شيء ساكن/ الادغال/ ضفاف الأنهار/الجبال
العصافير/ الكهوف
كل شيء ساكن/ عدا قلبي الذي يرفرف بعنف
حوّلي عينيك أيتها الهرة عني
حولي عينيك
الريح ستمرّ من أمامي
الصمت سيقسم هدوءك الى قسمين
حولي عينيك عني
سوف أتحول الى إمرأة من القش وأخدع الغربان
هكذا سوف أتحول في ثانية وأسبح في بركة
الصمت
حولي عينيك عني أيتها الهرة الهرمة

* * *

غالباً ما أقتفي أثرك الماضي جهة البحر
وأنا غارقة في رومانسية اللحظة
اصغي لصوت البلابل وأدندن
لعل الليل ينفجر والعتمة تتساقط كالشظايا أمام
القمر

غالبا ما أقتفي أثرك
وأنا مستسلمة لقبيلة من النمل تهجم عليّ من كل
جهة
عند البحر آراك غارقا في ثورانه
ومبعثرا تماما كقطع الزبد تطفو وتهبط
أراك تشاكس طيور النورس والأسماك الصغيرة
فأشعر برغبة قوية لاحتضان مخدة الرؤية

* * *

اللحظة القادمة تتقطر
أي نبرة تشهق بها الرياح/ أية صرخة
الرمال تتخلل فخذيك/ ركبتيك/ شعرك/ كتفيك
أية لحظة هذه وأية غابة أتوه بداخلها
سأكون حبة رمل/ سأكون فتافيت رمال
سأنحشر بين الركبتين والفخذين
فهل تحتملني رطوبة الطبيعة

* * *

يا بحرا يشاكسني/ يا مدينة
نسيت كيف أربط عويلك بالساحات
وأنا أستقبل أمواجك الثائرة
أية مملكة مظلمة أراها تستنير الآن
أخرج من الأرض المملوءة بالنيازك
وأمشي على العشب اليابس
وإذا انهارت ناطحات السحب
أمدُ يدي وأبعثر أعمدة النور
وأعود من حيث بدأت.

يد في الفراغ؟

علوان مهدي الجيلاني*

قبل بدء القصيدة
أعلن أني أمدُّ يدي في الظّلام
أفتح عيني على وحشة الوقت
أعلن أني على أهبة الصّمتْ
أسقطُ منّيْ علي
أنحني فوق فاجعتي..
كالكلام المنتّف
أعبرُ أيامنا ثمّ أذرفها دمعةً.. دمعةَ

لا مكان لنا في المدينة
ها أنت ذا مقعد غامض
يلتوي مثل خيط الدخانْ
هل أحدثُك الآن عن شُبْهة الشمسْ؟
عن شبهة الغيم...؟
عن شبهة الوهن المستجيرْ...؟

ستخبرني أنك توصد أبواب هذا الوضوحْ..
ترفضُ أن يألف الناسُ ظاهرك العذبْ..
إن بحرا يكرر أمواجهُ
ليس بحري..!
هكذا سوف تقطع تيارنا..
ثمّ تذهبُ
خيط دخانٍ
تلاشى.
* * *
أنحني فوق فاجعتي
ليس لي رغبة في اجتراح مآثره
أو سماع
دبيب
خرافته
في دمي..
ها أنا الآن أقرأ أسرار كفي
أبصرني ماشيا في الشوارع
مستوحشاً مثل طيرٍ غريب

ولا شيء
لا شيء في طالعي غيره
ولكنني خائف أن أنادي عليه
تدور يدي في الفراغْ
أرى من بعيدٍ
فتى صوته صمته
هادئا مثل قاع المحيط
من يحيط بأسراره...؟
من يدعي أنه كان يعرفه ذات يوم..!؟
* * *
أيها المستحيل..
لماذا التقينا؟
أعطبتنا أناشيد هذا الزمان..؟
مالت الأرضُ
ظلّت تميلُ وتعرجُ
حتى تكدّس تاريخنا في العراءْ..
ترى كيف نخلع تاريخنا..؟

* شاعر من اليمن

ثمّ نذهب كالزيغ في طرق النّهي
نرحل كالنبع صوب الصبابة
نشرب دمع الشوارع حتى نرى
انكسار السماء على الأرض..!!
ها هو الوقت يقطفُ ما ينحنيْ
من ثمار خصاصتنا...
يرى العابرين بنا
فيقول لهم:
إن سرهما أنّة تفضح الليلْ..
إنهما يلمعان
فتسقط من معصمي ساعتي..!
* * *
إيه.. يا صاحبي:
مثل عادتنا دائما في مساء النخيلْ
نمدّ الطريق على جثتينا
ونزرع في أعين الآخرين السؤالْ:
– لماذا تُفتشُ أهدابُكم صمت هذا الفتى..؟
– لقد كنستنا رياح الزمان و لم يبق إلاهْ..،
– حيّرنا..،
كلما هزت الريحُ،
تسقط من كونه نجمةُ،
فتلغي مواعيدنا كلها..
ثمّ تأخذه وتشرفُ منهُ علينا..!
قال لي مرة: كنت أجلس في غرفتي
مصغياً لطنين ذبابة رأسي
لقد أخبرتني، بأن النعاس الذي
سال في وجنتينا... سيمنحنا جنّة في الظلامْ

قال: أحسستُ أني على مقعد من أمان العدمْ...!

فجأة صار يعرفُ
أن الذي كان فينا توهج سجاننا..
وولي النهى فاتر الحال.
والخيول التي نمتطيها
ستعرضنا في مزاد النّدمْ..
* * *
عابراً
من مساء النخيل إلى حارة السدّ
يحمل الزهرة الكوكبيّة في قلبه
لم يعد يفصل الشمس عن بحرنا قاتلُ
هكذا جرّه صمته من يديه
وأودعه في الفضول الغريزيْ
خلفَ سبعةِ أبوابْ..!

أولا: سوف يسأل سائلهم:
– من يكون الفتى...؟
قل لهم:
– زهرة عابرة..!
– ثانيا: سوف يروون عنك
رطانتك المنزلة
ثالثا: سوف ترى في اضابيرهم
صورا
ونوادر
ثم ترى
وترى
أنهم لا يرون سوى
وجهك
الهادئ المستحيل..

تلال في الأفق

عبدالله البلوشي*

١

هنالك بعيدا
يستوطن مكامن الأشياء
يتأمل في البقعة اللامتناهية لمركز الكون
لمستودع الساهرة الباهر.
إذ الحنين صراخ قادم
ما انفك يشاطر أرواح موتاه.
وتلك اليد.. المسندة هي الأخرى
على صخرة الروح وقبابها الأربع
هي من تحدث العالم عن زهورها المهملة
عن الضوء المشبع بقصص خضراء
عن الملتحفين ببياض الكائنات
عن قطرة زيت النار القابعة في مجاهل الشجن
عن الدمعة الساقطة في أفق دائم
وعن الموت.. سراج يضيء المساءات.

٢

من دموعهم يساقط فرح الكون
الآتون هم.. من فضاء الأبدية
كباراً بآلامهم
يحملون أفياءهم قرابين للأرض
ولشمس مائلة نحو الغيب.
أشاطرهم حزن الليل
وأقراص خبزهم المقدس
أنا الهائم على وجهي في صحراء.
منذ أن لامست أناملي
تاج زهرة تسكن بعيداً.. في أفق سماوي
إذ كان وجه الليل
في قيامته.

٣

بثياب مطرزة بمنفى
نهضوا من قبورهم
عبروا كأنهم الطير في تجلياته.

٤

أتلمس تحت سقف الليل
دموع الصغار
ونسيج عظام موتاهم
الهاجعة أسفل العتبات

٥

ذات ليلة باهتة
وبينما القمر بدأ في الصعود قليلاً
إلى القباب المعلقة في الأفق..
أحاطتني كآبة الكون
ونادمني طائر يتراقص
في لحده الليلي.

٦

كزهرة تُطل بقامتها
هي كذلك
أناشيد طفولتي المسفوحة بعيداً
حيث الضفاف المائلة
سكنى طيور خضراء.

* شاعر من سلطنة عُمان

خيباتُ مُتواترة

مبارك العامري*

(١) الخُطّاف

ثمة خطاف
على إفريز النافذة
ينقر الزجاج
عند أبواب الفجر،
نصبت له فخاً
هذه الليلة
لأنهُ مسح النُعاس
عن جفن حبيبتي،
لكنه مَرَقَ كسهمٍ مخلفاً دهشة
متشظية
وحُلماً عكراً

(٢) ثلاثة وجوه

ما الذي يفعله الحب
في علب الإسمنت؟
يلهث بعض الشيء
ثم ينطفئ
مثل شمعةٍ في قبر
. . . .
. . . .
. . . .
ما الذي يفعله الحب
في أكواخ الطين؟
يندسُ خفيةٍ
في خبائه الحالك
متدثراً بالمخيلة،
ثم يُسلمُ الزمام
لسباتٍ كأنه العدم
. . . .
. . . .
. . . .
ما الذي يفعله الحب
في الهواء الطلق؟
يستحيلُ يمامةً
تسامر الغيم
أو وردةً
تجلو محاق الرتابة.

(٣) مازوشية

كلانا يتوسل العناد
بمازوشيةٍ فائضة،
نشمعُ الأحاسيس
ونتركُها للنسيان
مثل خرائبَ
تقطنُها الأشباحُ،
ثم نُجرجر آهاتنا
في العراء
ونلهثُ . . . .
. . . .
نلهثُ
لأن الألم يجثُمُ
فوْق صُدُورنا

(٤) ملهاة

في الخفاءِ
ثمة يدُ تلهوُ بنا:
تشدُ ثم ترخي
وترخي ثم تشدُ
خيوطاً رفيعةً
مصائرنا مُعلقة
بأطرافها.

(٥) المنسي

لنْ أتصور البتّة،
بعد اليوم،
أن هناك جلاداً
أقسى من خيبةِ الأملْ.

* شاعر من سلطنة عُمان

عصفور يطير حيث المشيئة

نبيل منصر*

آه ، عصفور! يطيرَ
حيث المشيئة. ينقرُ الأوراق فتتأ لم
الحشرات، وتسقط ورقة قربي، آخذها وأتألم
أمسح عنها موسيقى الندى
وأجعلها بين دفتي كتاب... قبرا آخر
لكن من حبر
شاهدُه من رأسي
وماؤه من ماء عيني
الذي ينقص كل يوم، مثل الأيام
نفسها،

لستُ أدري أين تذهبْ
(هل تعرفُ أنت؟)
لو فكرتْ في التكدس
بحجرتي لما وجدت اين أنام
ولما قلتُ لك مساء الزقزقة
ولما احتفظت بهذا السرير لماضي المحبوبة
وهذه الورقة الذابلةُ في حياتها
القصيرة، هل كانت ستبقى
ذابلةً
في حياتي القصيرة!

ربما قذفتْ بها صغار الأيام
من هذه النوافذ العجماء
وهذه الأقلامُ التي تنمِّلُ الورقة
هل كانت تستطيع ذلك
وأنا مشغول
بإعداد النار
لصغار الأيام الماضية
آخر الزمن
أكونُ ناذلا..
فهرسا في هذه الغرفة الكئيبة
شرشفا في هذا السرير البارد

وكمنجةً مهجورة
في سرداب
هلْ يرضيكَ ذلك يا عصفور
كنْ صديقي ولا تخجل
سينبتُ لي جناح
ويطلعُ لي منقار
وإلا أعطيتُك قبعتي وحذائي
حتى تتآنس أكثر
قل لي هل تحب الشعر
أم ما زلت تفضل الدود

* شاعر من المغرب

على ورقةٍ خضراء

كتلك التي سقطتْ على رُكبتي
كنتُ هارباً من البحر
لا أتحدثُ عن الأمواج والصُخور والرمال
بلْ عن الأيام
التي هشَّمَت غرفتي ونوافذي
أنا الذي أعيش بالصحراء
وأفكرُ جديا في غُرفة أخرى
هل تفهمني
عُمرا آخر
دون سراديب يختفي بها الرمل
بكائناته البحرية

التي تخلقُ لي الدُوار
دون أنابيب
كلما فتحتُها صباحا
سال دمُ
دون أعصاب لا أكاد أقطعُ عُنُقها الخير
حتى تطلع لها رؤوس
أشدّ شراسة...
دون عتبة
دُفن بها جارُنا القبيح
الثرثارُ حتى في موته

شاهدُه يجعلني أتعثر

صباح مساءْ
أتعرفُ يا عصفور
أحتاجُ أعشابا زرقاء
أقصى ما تستطيعُ من السماء
أحتاجُ بعضَ النجوم
لا اريد غيرها سقفا

فأنا أريده في بيتي
مثلما أنا في بيته
نتحاور
في كل وقت

تعرفُ ذلك سيمنحني خفةً
ومنقارا أصفر
وسأكونُ قريبا إليك
مثلما ستكونُ قريباً إليّ
بعد أن نترك المعطف والحذاء
مجرد ذكرى
لمجرد حياة
سنفكرُ معا في
متحفٍ نكدّسُ فيه أشياءنا القديمة.

قراءة الجمر

آمال موسى*

سحر!
ختم على فؤادي
وجعل لي نورا أمشي به.
أيقظ نساء سلالتي،
نساء
حملن القلال
وقصدن مائي:
ساعة يغزلن لعشقي نميمة
وساعة يتوسدن خزائن الله.
طير من «طين» يرتعش
أنزل عليَّ من السماء مائدة
واصطفى لي نهرا
آه، ما أعذب النار
إذ تؤلف ايقاعي.

موج من فوقه موج
نور على نور
جبل ساجد
يا فلكا،
أدركت فيه شمسي قمرا كعرجون قديم
أنا أشفق على قيس،
على ليلى،
من شعر رمى قلبيهما في الجمر
ونحن في الظلالة لا نقرأ الجمر!

هنا بحر
بحر أبيض.
متوسط.
من هنا عبر بنو يوسف
تركوا فوق الموج دموعهم

لؤلؤا منثورا على فستان أزرق
أورثونا فراقا
وحملوا على أكتافهم أسماء الحبيبات.
جميل قد من هيئتي هيئته
وسوَّى من أساطير الأولين نشيدي
أدركت مجاز الفعل
فأمسكت عن التدفق
وما عدت أموت في الليل
وما أستطيع إلى غير الماء سبيلا
حين أيقنت،
أن الحبيب فكرة شريدة، في نص العمر.

الظل

شهدته يفتح دفاتر السلالة
ويلهث في دمي على عجل،
يجري ألف قطرة.
سمعته سرابا.
يتهجى اسمي.
اقتربت منه، شجرة صفصاف
ولما هممت بالعطاء
لم أجد ظلي!

التراب يأكل وجهي

يا التي
ما منعتك حينما ودعت الماء
وطرت إلى صحراء
لا أحد فيها يقول «ردها إن استطعت»!
قلت ساعتها:
روحك بنت قاع أو جنية الأقاصي
تمشين على الماء حتى يزداد يقينك
وتعتقدين أن التراب لن يأكل وجهك.
يا التي،

* شاعرة من تونس

أراك متعبة
كعائدة من بيت الله.
ألا تبت عن الموت عشقا
وتخلصت من شوائب الصدق؟
أنهكتك المحن،
ومزقتك قطرة قطرة هذه الخسارات.
يا التي،
يعز عليّ إنحناؤها
تسلقي الأعالي
أكملي دورة الاحتراق
وتداوي بأبيض العشب
فقد أعددت لك،
حماما ساخنا،
وقميصا من قطن حنون،
وعطرا قد في بيتنا،
ووجدت في انتظارك واثقا
سريرك الصغير القديم.
يا التي،
أصابت تأويل المنام
فأدركتك النبوءة رضيعة
غدوت ضيفة مهملة
تقدمين أطرافك سفينة
وضوء عينيك، لقنديل ابيضت ناره.
يا التي،
تسللت كما الشهوة من أناملي
كل ما فيك عزيز وباسق
دع قلبك فارغا
فلا فارس
يليق بصلواتك،

الوسادتان

الغرفة التي
أحيكت ستائرها بالفرو المبعثر في السهول الزرقاء
صارت تحلم بطفلة تكسر دميتها
لا تفككها مثلي.
الغرفة التي
تسكنها صبية تطرز وسادتين
منذ أربعين عاما
دعوت لها، منْ هَبَ ومنْ دَب
فحافظت على كأسها الواحدة
سريرها الواحد
وغطائها نصف الواحد
وهوائها الواحد.
الغرفة التي
ربتها تخاف الظلام أكثر من نور الظلام
حل بها زائر،
له صرة فيها سنوات لم ينفقها، وحبات زيتون
كثيرة الضوء.
الغرفة التي،
سقفها يتحرش بالسماء
سقت رخام الصبية
وناولتها مزيدا من الفرو
وأحجارا كريمة كالسماء.

كائنات في منطقة الداخل

في داخل كل إمرأة، رجل.
في داخل كل رجل، إمرأة.
في كل لغة، أنثى وفحل.
في داخل كل عاشق، إله.
في داخل كل آثم، بريء.
في داخل كل شاعر، نبي.
في داخل كل نبي، خالق ومخلوق.
في الأسفل، حيوان نائم.
في الأعلى، خليفة متربع.
فمن هم الذين،
في الخارج يتحركون؟

حالاتُ البحّار العاشق

عبدالناصر صالح*

للبحر أخيلة وهذا الموج أزرقُ،
غيمة غسلتْ ضفائرها،
وبحّارون يحتفلون
رائحة تجيء من المدارات البعيدة.
شاطئ يرنو لأغنيةٍ.
وأطفالٌ يحثّون الخُطى
في البحر..
كم في البحر من صدف
وأسماك تزين طقسها في الماء،
وامرأة تشيّد معبداً للعشق
فوق الرمل،
ترسم ظلها المحفوف بالرغبات
تنثُرُ نبضها
فأشمّ رائحة تهدهدُ نبضي المُلْتاع،
أطلقُ رغبتي
وأدقّ أجراسا لها وقعُ القداسة حين تأتي..
قلبي على الشطآن يحرس حلمها
وربيع فرحتها،
فتكتملُ القصيدةُ
يقفز العبقُ المخبأ في الضلوع،
الشمس تلبسُ تاجها
وتفكّ قيد حنينها للبحر والأشجار،
مسرعةَ تمرّ كخطوتي
لتضيء أجنحة الحروف وغابة الكلماتِ
مسرعة تمر كلهفتي عند اللقاء،
كلهفة العشاق ينتظرون ليل جنونهم
لا شمس الا وجهُها
لا نسمة تأتي مع الأمواج،
تعبر جدْب أيامي
سوى مطر الجدائل..
كنت أسكن نارها
وبراعم الرّمان في دمها المؤلهِ
أنتشي بندى يلامس خضرة العينينِ
ترْمقني بنظرة وجْدها..
وأسائل الغيم المكدّس عن جوانحها
فيسبقني صدى صوتي،
لموعدنا الذي قد كان
- أيُ قصيدة ستعيدُ موعدها
الذي قد كان..
- أي براعة ستضيء جمر الخوفِ والصبّواتِ
أذكرها تجيء بثوبها الريفيّ
يعمر صدرها ألق الأنوثة

* شاعر من فلسطين

تستفزُ أيائل الغابات

حين تطير بين ظلالها

وتهز جذع العمر،

تسقط صورة لربيعها الأبديِ

أذكرها تراقصُ موجةً

فتحتْ ذراعيها كعاشقةِ

أمام البحر..

أذكرها

تجففُ دمعها الملكيّ

عائدةَ الى عذرية الزيتون،

كيف أردُ نبض القلب حين يفيض رقراقاً الى لغتي

فيأتلفُ الكلاُم،؟

يمت وجهي نحوها

وأضأتُ ليل قصيدتي من فيْض نظرتِها.

لكأنَّ بي عطش التراب لِخطوها

سميّتُها عمري المؤجلَ

بوْح ذاكرتي الخصيبة

كلما جفّ السحابُ رأيتُني مطراً على شبّاكها

مطراَ يدغدغ حلمها بفراش أغنيتي

ويمسحُ صورة الجرح القديم على الضفاف.

هوذا فضاءُ قصيدتي:

صوتي الذي يمتدّ من وجعي الى زمنِ البشارةِ

حاملا لغةَ البكارة

كلما خلَعْت ظباءُ الحيّ نصْل الخوف عن وجناتها

أدركتُ أنك سوسنُ العمر الذي

يلتفُ حول أصابعي،

ويعيدني لبراءتي الأولى

لعشبِ صلاتي الأولى

ودالية يراقصها خشوعُ النايْ.

كم قلتُ: وجهك مُبتغايْ

كم قلتُ: اكتبُ

ثم تسبْقني خُطايْ

هل قلتُ شيئا غير ما لفظتْه أنفاسي

أمامَ البحرِ،

فانبجستْ مزاميرُ التصوّف

هل جفوتُك؟

أم أرقت مساءك الطّلي

فوق يباب صدري.

في البحر اخيْلة

وبحارٌ يزين طقسهُ المائيّ

وامرأة على شباك معبدها

استقام الوزن

واكتملتْ قصيدة.

إليك أنت.. هناك

يحيى الناعبي*

بروّية صنعتُ لك تميمتي
وبصمتٍ اختزلته من ليالٍ جرداء
وسماء مقفرة
طوقت جسدك المنهك
والشتاء يقذف بأعاصيره
كما لو أنه يرتب لنا
توبة أبدية .

على حافة شعرك
رقد ثور هائج
حين أحس بأن ملائكة تحرسك
وعشاق يصلون
برجفة الناسك .

في زاوية المقهى
كنتِ تصوغين قلادة العشق
والهة تنشر سُمك في بدني
لتختبر أحاسيسي
استراح جانبي
وغادرت .

كان ظلك يبعثر مسيري
فأحنيت رأسي
وتنفست بملء رئتي
حينها أدركت أن فضاءك
حفرة أسّاقط فيها
شيئا فشيء .

بعد كل ليلة
أصحو
كما لو أن العالم كله
قاسمك أعضائي
وهرب .

في الشارع المقابل
أرمم خطواتك
كل ليلة
ويأخذني السهاد
حيث تلفظ أحشائي
أوطاناً مخدوعة
وقروناً
أتردد إليها
أتعقب نجمتك
المسكونة بالسر
كما لو أن الطبيعة
أسكنتني ضائعاً
في متاهاتك
وحلماً يظللك
بذخيرة دخان
أتنهده.

الشاعر لوران غاسبار (lorand Gaspar)

عطر حياة

الطاهر بن جلون

ترجمة: حكيم ميلود*

إنه في «عراء الوقت» الجميل، حيث تسافر نظرة لوران غاسبار شاعر المادة، المتعطش للضوء والكلمات الدقيقة لقول غموض شرقٍ حميمي. عينان فاتحتان في وجه هادئ ورائق. بشرة ملفوحة برياح الصحراء، يدان بأصابع مرهفة وصوت رخيمٌ ومضبوط. هو الذي، مثل جده الأرمني، يستحضر وطن الولادة، ترا نسيلفانيا الشرقية (Transylvaihne) بتسميته «وراء ظهر الإله».

يتكلم اليوم عن طفولته بوداعة رغم الاجتياحات والحرب والهجرة الجماعية في طارغو موريس (Targo Mures)، حيث ولد في ١٩٢٥، كان يحب نهره الذي كان يسبح فيه صيفا ويتزحلق على جليده شتاء. في البيت كانت اللغات المجرية، والرومانية والألمانية، هي التي تتكلم، وألحّ جدّه على أن يتعلم الفرنسية. إن الشاب الصغير لوران اطلع على شعر رامبو عن طريق أستاذه في الثانوية، وآخر أعطاه يقرأ كتب ألفونس دودي.

«ما أمضيت عناء كبيرا في بنائه، ستهدمه!» قال له أبوه عندما كان في سن الثالثة عشرة، صارحه انه يريد ان يصبح فيزيائيا وكاتبا. إنه سيكون طبيبا وشاعرا، لكن قبل ذلك سيتعرض لأهوال الحرب ولأشكال كثيرة من المنفى الى درجة اعتبار نفسه عديم الجنسية قبل أن يحصل على الجنسية الفرنسية في ١٩٣٥. ينتحر الأب مشنوقا في احدى ليالي رأس السنة، على إثر سلسلة من الإهانات، خاصة من طرف الجيش الروسي.

لوران غاسبار كتب بعد ذلك:

لا أعرف أي كائنٍ آخر فيك
مقلداً لك حتى الإلتباس
أستحوذ على قواك
ووضع حدّا لحياته المنتهية

بالنسبة له، «القطرة الأخيرة من الذاكرة» أهرقت نهائيا. الوطن يبتعد، واللغات تمتزج والحياة تستعيد حقوقها: «لقد تم تجنيدي في الجيش المجري بمجرّد حصولي على البكالوريا، كان عمري سبع عشرة سنة ونصف؛ وبعثت الى الجبهة الروسية. في ١٩٤٤، وجدت نفسي من جديد في معتقل عمل في ألمانيا. في تلك الفترة نصب الألمان حكما نازيا في المجر وجعلوا من البلاد طريقا للوصول الى روسيا. كل هذا يبدو بعيدا، لكن كان لي شباب قلق. لقد استطعت الفرار من المعتقل والتقيت بالقوات الفرنسية قرب بحيرة كونسطانس. اللغة الفرنسية فتحت لي طريق فرنسا. أمضيت شهرا للوصول الى ستراسبورج، ثم بعثت كأسير حرب الى معتقل في موتزيج (Mutzig). كنا ٨٣٥ مجريا وكثيرا من الألمان. حصلت على الموافقة بتفريقنا عن الألمان».

في باريس يلتقي ببعض المجريين المنظمين جيدا، ويتابع دروسا في الطب ويعمل. إنه طباخ عند ممثل الكنيسة المجرية بفرنسا، حارس ليلي في فندق صغير، حمّال بضائع في سوق خضر، خادم غرفة، ساعٍ مصفقي، خادم قاعة في عيادة. إنها الفترة التي يتعبأ فيها الطلبة، بعدما لم يجدوا أين يقيمون، لدفع الحكومة لاعطائهم المواخير التي أغلقت بعد قانون مارت ريشار. يتحدث لوران غاسبار الآن عن ذلك بضحكة مستمتعة: «أصبحتُ من المقيمين في الفينيق حي إدغار كينيت. السيّدات كُن على الأرصفة والطلبة في الغرف. تنظيم الحياة في هذه الأماكن كان مضطربا، احتفظ من هذه التجربة بصورة للفوضى والاحتفال».

إنها مرحلة «عن الانبثاق الرائق للعيش، في السواد الأزرق تقريبا لليالي الخريف». لا وقت للكتابة. لكن الشاعر يخزن الاكتشافات والانفعالات. بدأ لوران غاسبار بالكتابة بالمجرية حكايات (Reeits) عن الأشياء التي كانت تحدث له، وتأملات في العلم، حول العلاقة بين المادة والفكر. نشرت هذه النصوص في مجلة أسسها في باريس مع صحفي مجري صديق، لكنه سرعان

* شاعر ومترجم من الجزائر

ما اختار اللغة الفرنسية: «لقد بدا لي واضحا أنني كنت أصنع حياتي في فرنسا، أنني تزوجت من فرنسية. حتى وإن كانت من أصل فْلامندِري (flamenbe)، وأنني لن أستطيع الاستمرار في الكتابة بلغة لا أستعملها في حياتي اليومية. لقد تخليت نهائيا عن اللغة الأمومية من أجل اللغة التي أعطتني الملجأ». لكني مثلما سيقوله في/ مقاربة للكلمة (غاليمار ١٩٧٨): «كل شيء فيّ يعرف أنني مازلت أتكلم دائما نفس اللغة (تلك التي «تكلمني»)، تخلقني وهي تتكلم، وهي تعبر في مستويات مختلفة؟ الأسفار الى الشرق الأوسط ثم مهنة طبيب جراح على اتصال مع السكان المعدمين بالأردن، في مخيمات القدس أو في المستشفى الفرنسي للقدس وبيت لحم سترسم له طرق الشعر. البدو سيتبنّونه ويعرفونه على الصحراء. سيكون هذا الاكتشاف حاسما في حياته. إن الأمر لا يتعلق باستيهام تغذيه بعض الصور الرخيصة، إنه «بلد قاحل بالتأكيد، لكن مليء خاصة بالعتمات وبكل أنواع الكائنات المرعبة، الساتيرات (شخص خرافي عند الوثنيين نصفه الأعلى بشر، والأسفل ماعز) والحُمُر الوحشية، والوحوش القيامية (aporiyptique)، مكان «يُعيّنُ لمن يريد تطهير روحه».

بالنسبة للوران غاسبار، ما يسميه «حلم الشرق» يصبح حقيقة بفضل الشعب الفلسطيني الذي احتضنه بحرارة وطيبة. بعد ذلك بمدة سيكتب «تاريخ فلسطين» في منشورات ماسبيرو (١٩٦٨)، مساهمة رائعة في التعريف بهذه المنطقة الممزّقة. «عند لاجئي مخيم القدس، لم يكن هناك عدوانية في تلك الفترة. كانوا يقدمون عرائض الى هيئة الأمم المتحدة لايجاد حل، ولارجاعهم للحياة. أمضيت خمسة عشر عاما في هذه المنطقة. خلال كل هذه السنوات، لم ألاحظ أبدا ضغينة لدى سكان المخيمات. الناس لم يكونوا يائسين. من الجانب الاسرائيلي. كان هناك أناس يعتقدون أن الحل الوحيد هو العيش معا. أذكر بهذا لأقول كل ما ضُيّع منذ ذلك الوقت. اليوم، لست واثقا من المستقبل القريب، وفي الوقت نفسه لا يمكن للوضع أن يزداد سوءا».

بالنسبة إليه، وحده الشعر قادر على أن يكون هذه «المقاربة للكلمة» لقول الصحراء. أكثر من حدس، قناعة ما تعبر كتاباته: الفيزيقا والميتافيزيقا غير منفصلتين، يوجد بين المادة والفكر اتصالٌ ليس دائما ظاهرا، «هذه الحصة الرحّالة من الروح». الشعر هو هذه الريح التي تهب في الكلمات والإشارات، في الجلد والحجارة، هناك حيث «تلتقي الأصابع بالسر». إن نصوص لوران غاسبار لا تثبت شيئا، ولا تعطي تعريفات، لكنها تدور حول الأسرار الخفية للمادة والأشياء التي تبقى عصيّة على القول. عندما يُسأل ما هو الشعر بالنسبة إليه، يتردد في إبداء رأيه: «الشيء الوحيد الذي يمكن أن يصبح شعرا بالنسبة إليّ، هو ما عشته، ما يطرح علي أسئلة أو ما قادني إلى شيء لا يمكن تعريفه كالصحراء. ما يهمني، فضلا عن ذلك، هو أن أستطيع الذهاب بعيدا في تقصّي وجسّدنة تجاربي المعيشية، أبعد مما تتيحه لي التجربة العلمية. لي فكر علمي يخرس عندما أكتب الشعر. يبدو لي أن العلم يتقصى بوسائل صارمة العلاقات بين الإنسان والكون. نحن أجزاء من هذا الكل، الطبيعة، نحن لسنا من مكان آخر، نحن من هنا لا من جهة أخرى. هذا الإتصال بين الفيزيقا والميتافيزيقا يصبح لا نهائيا. الشعر موجود هنا ليحاول هذا الشيء اللانهائي».

في «يا طُمُوس، وقصائد أخرى» لم يعد لوران غاسبار ينقب في مناجم المادة، الأرض، التراب، الحجارة والبئر. الصحراء تبقى لغزا. هنا، كتب مقاربة لضوء منطقة البحر المتوسط التي يعرفها جيدا (اليونان وتونس). إننا نحس أن الشاعر في سعادة بليلةٍ وحياة هادئة، في مواجهة البحر والقدرة على الاندهاش دائما. انه يذكر الصور العابرة للزمن، تنفس لونا ما، وسحاب العبارات، والكلمات البيضاء للصمت، غبار الماء، حبر الليل والمقاطع التي تركها كعطر حياة. إنها قصائد سعيدة، لأن الإنسان الذي كتبها يقول لنا إنه يرغب في «الوصول إلى ما وراء اليأس»، هناك حيث الضوء هو وطن السرّ. يحتفي لوران غاسبار بحديقة الجسد، والمشاعر الأولية، وبساطة وتواضع الرغبة:

كثيرُ من جلبة جسدك لم تُحسن قولها.
كثير من الأفكار التي كانت بلا كلمات
إشراقات من الهاوية وهذا الصمت الآخر
في الضوء الخشن للصباح
وعندما يظلم الليل، هذا النهار الآخر
للأعماق
الذي يتخمّرُ عند المنحدرات
القارية للجبال
المقفرة.

••عن جريدة عالم الكتب (Le Monde bes livrs) عدد ٣٠ مارس ٢٠٠١

أمام البحر .. أمام الحياة

طالب المعمري

يأتون من جبالهم
المحاطة بالريح
وصفيرها
يأتون من حضن القسوة
أسرارها وكينونتها
وقد هالهم
الأزرق بمائه وزرده
ماذا يستطيعون
قدراً
غير الوحشة والخوف أمامه.
اذ لم تعتد
أذانهم سماع صوته
أو رؤيته
لقد سمعوا بالاسماك
لهذا تصلهم
مجففة أو مملحة
لم تلتقط أعينهم
سمكة طرية
«تتلبط» في الشباك
أو في المقلاة
وحين كانوا
يزوروننا في الباطنة
يسحبون معهم
حنين جبالهم
وصدى لذكريات غائمة.
خفة أقدامهم
ونحول أجسادهم
يسابقون بها
الثعلب في حركته ومكره
لذا عليك
أن تسبقهم إلى
الحيلة والسذاجة.
صامتون والأزرق
صامت
وحين تتراقص
أسماك «العومة»
على صفحة مائه
ترسم لوحة فضيّة
وتطوي صفحات موجاته
كتِابه المطلّسم
يصيبهم الدوار والدوخة
لذا يكابدون معاناة
خوفهم البيّن
إذ لم تعتد أعينهم
أن ترى ما هو
أكبر من أفلاج قراهم
أو ما تحبسه أخاديد
جبالهم من مياه
مشبّعة بالتراب
وحين تداهمهم
المجاعة
تفْسح الطبيعة
كنف أهوائها
لهذا تقصر المسافة
أمام
أقدامهم وأيديهم
ليطردوا شبحها
بتعويذة «التغرود».
و«الطارق» صوتهم
في الجُهْمة الدامسة
تقودهم النجوم
على أعقابهم
نحو اللااستقرار
بحثاً عن مرعى كلأ
و بعيداً
عن طلقة «العُماني»
المتقصدة هدفها
راحلون أو مقيمون
في الخطر.
الماء نعمتهم
ونقمتهم
فحياتهم معلقة
على ظهور جمالهم
ويدهم دوماً
على الزناد.

في هذا البلد

حسين العبري*

كانت الريح قد هدأت قليلا، وتوهجت جمرة السيجارة التي كانت الآن بين أسنانه، وأزاح السيجارة إلى الأمام بلسانه وسلمها شفتيه، وقال:

- أنت تعلم.

ومط الآخر شفتيه وبدا أنه لا يعلم شيئا، وانحنى على البساط الذي كان مملوءا بالرمال وجرف بيديه بعض الحبات التي كانت قد تكومت على دشداشته، وقال :

- دعنا ننفض البساط.

آنذاك قام الاثنان وأمسكا بالبساط من طرفيه وقاما بثنيه، وضربه سالم بقوة. كان يعرف أن ما قاله للتو لم يكن يعني شيئا وأنه كان يتعمد أن يقول الأشياء التي ليس لها معنى. وانفلتت حبات الرمل التي كانت عالقة، بعدها اعادا فرش البساط على التلة الصغيرة وقال سالم:

- لنفرشه باتجاه الوادي، الريح تأتي من الاتجاه المعاكس.

وقال الآخر :

- حسنا.

كان نور القمر آنذاك ينساب ناعما وبدا المكان واضحا وهادئا وكانا يستطيعان أن يريا الوادي أمامهما بينما انساب النور القادم من الشارع المجاور مخلوطا باصفرار ذهبي. كانت جلسة صاخبة باللاشيء وبدا أن كل الكلام يتجمع وينساب عبر فتحة قمع ضيقة باتجاه هوة سحيقة. مرت سيارة مسرعة وضج المكان بصوت فراملها على لانحناءة .

وقال الآخر :

- إنهم يسرعون.

وقال سالم: نعم إنهم يسرعون.

وغطت المكان رائحة أطر محروقة لكنها ما لبثت أن انزاحت بذات السرعة التي وصلت بها ،ثم قال الآخر:

- سوف تزداد البرودة بعد قليل، إن هذا يضجرني.

قال سالم: إنها تبرد في هذا الوقت لكن هذا افضل من الحر. هل تدخن؟

مد سالم بعلبة السجائر وبالولاعة ثم قام بإشعال السيجارة لصاحبه.

قال الآخر وهو يمج سيجارته: نعم لندخن، إنها السيجارة وحدها التي يسمح بها في هذا البلد.

كان سالم صامتا. وبدا أن ما قاله الرجل الآخر قد ضايقه لكنه بدا متزنا وأبعد فكرة أن يرد عليه. مع هذا فقد بدأ في استشعار الضيق. أشعل سيجارة ثانية. كان قلقا من أمر ما وكان كما لو أن هذا الامر يسيطر عليه وتذكر أنه كان متعكر المزاج منذ الصباح. وحاول أن يعرف الشيء الذي كان قد ضايقه في الصباح إلا أن حوادث اليوم بدت عادية. فكر مليا، واكتشف انه حين استيقظ بعد الظهر كانت حالته أفضل قليلا وإذن ما الذي أرجع الضيق إليه. كان اليوم في مجمله رائعا لو استثنينا الاعمال المكررة التي لا بد أن يقوم بها كل يوم لكن هذه كانت جزءا من كل يوم. وإذن فإن ثمة شيئا آخر كان يدس أنفه بين الأمور وبدا أن عقله أكثر انهاكا من أن يستمر في تتبع ما كان يضايقه.

* قاص من سلطنة عمان

عادت الريح قوية هذه المرة وصفعت وجهيهما بشدة وتناثرت حبات رمل كثيرة على البساط ومد سالم رجليه وقال في نفسه: يالوحدتي. وآنذاك استشعر ذاته حيوانا تائها في هذا الوادي العميق دون مأوى يعود إليه، فقط مسلحا بالليل وبضوء القمر الخفيض.
عاد الرجل الآخر للقول: أني متأكد، السيجارة هي خير رفيق في هذا البلد.
قال سالم: لكنك قلت هذا قبل قليل ويوم امس واليوم الذي قبله، إنك تقول هذا كل يوم..
إنك تقول هذا وتعيده ولا تنتظر اجابة. ثم إنك يجب ان تقول شيئا آخر كل مرة ألا يضجرك أن تقول الأشياء ذاتها مرارا. إن أي رجل كان ليضجر من ترديد قوله كل هذا الوقت.
وهنا احس بارتياح كبير ووجد أنه أصبح منتشيا في داخله مع انه احتاج الى جهد لقول ما قاله الآن.
قال الآخر: وسأظل أقولها دائما
- أنا وأنت نعرف هذا جيدا. هيا اخبرني ما الذي يمكن أن تفعله في هذا البلد؟
قال سالم بامتعاض:
- كل شيء!
قال الآخر:
- كل شيء؟!
قال سالم: نعم، كل شيء. ليس ثمة شيء واحد تستطيع أن تفعله في مكان آخر في العالم ولا تستطيع أن تفعله في هذا البلد.
قال الآخر: إنك تمزح .
قال سالم بعنف: أنا لا أمزح.
قال الآخر وهو يبتسم: هيا اخبرني شيئا آخر تستطيع أن تفعله وانت مطمئن.
قال سالم :
- أوه هل تريد ان تذهب الأمور إلى نهايتها؟
كان في داخله يتمنى أن تذهب الأمور إلى نهايتها فهو يدرك أن هذا هو ما يريد ان يفعل لكنه لم يكن يدرك كيف كانت ستسير الأمور. إنه كان ينتظر فيما مضى لحظة مثل هذه حين يستطيع أن يطلق ما في داخله ويقول ما كان يشغله وليذهب الجميع للجحيم، فعلى كل، لا يستمر ما لا يجب أن يستمر. نعم، لايجب أن يستمر ما لايجب أن يستمر.
قال الآخر: نعم الى نهايتها.
قال سالم: لكنك تكرر هذا باستمرار، وهذا يضايقني.
قال الآخر:
- أنت فقط تؤجل الأشياء .
قال سالم: أنت لا تفهم.
قال الآخر: نعم انا لا افهم أنت فقط من يفهم.
كان مستاء وحاول أن يكبح استياءه. مد رجليه على البساط واسند عقبيه على الرمل على حافة البساط. كان الرمل باردا وتسللت البرودة إلى رجليه، ثم رفع رجله على الأخرى وبدأ في تحريكهما بسرعة. كان واضحا أن سالم لا يعرف ماذا يقول لكنها طبيعته التي دائما ما تحيره. إنه أناني، إنه لا يفكر بالاصدقاء. وفكر: هذا الوغد. وتجمعت داخله حالات مشابهة أكدت حكمه أن هذا الوغد الاناني لا يفكر إلا بنفسه ويحسب أن الآخرين لابد ان يكونوا خدما له وهو يحاول أن يضعني في موقف خاسر.
وقال : هل نذهب لإحضار العشاء؟
قال سالم : ما الذي لا يمكنك فعله في هذه البلد. إنك تستطيع أن تعيش بشكل مستقيم وأربابك في العمل رائعون، لك أجر جيد ولك سيارة رائعة، انت محظوظ، لكنك تريد ان تفهمني أن هذا البلد ليس رائعا حسنا، إنه رائع، بل أكثر من رائع. لماذا تردد أشياء لست واثقا منها؟
ضحك الآخر بشدة،
وقال: ما بك؟ اليوم تبدو مختلفا.
قال سالم: نعم. أنا مختلف اليوم، أنا مختلف، لكن لا تحاول أن تهرب.
- أنا لا أهرب .

- بل هكذا، أنت تهرب. كلما اخبرتك شيئا تهرب. انت تحاول دائما أن تخفي الاشياء حتى اقول أنا انك رائع. أليس كذلك؟ حسنا، انت لست رائعا، وقد مللت من تهربك ومللت من كل شيء، ثم أنك دائما ما تقول نحن نحن. لماذا تحاول دائما أن تقحمني في أفكارك. إن فكرتك هذه طفولية جدا حسنا لماذا لا تغير حياتك إن لم تكن تعجبك؟.

- إنك لا تطاق اليوم. اسمع دعنا من هذه القضية .
- لماذا ؟
- لأنك متعكر المزاج على مايبدو.
- حسنا أنا متعكر المزاج، لكن ما علاقة هذا؟
- لنحضر العشاء من السيارة.
- لكنك لم تخبرني بعد.
- ماذا تريديني ان اخبرك؟
- كل شيء .
- كل شيء؟
- نعم كل شيء.
- لكن هذا ما لا تريد ان تسمعه.
- حسنا أنا اريد أن أسمعه الآن .
- أنت تحاول أن تنهي كل شيء الآن، أليس كذلك؟ لقد أحسست بهذا. هل تريد ان تقول لي شيئا؟ هيا. لماذا أنت محرج. لا داعي لكل هذه اللعبة. أنا اعرفك، لا تنس أنني اعرفك منذ فترة طويلة، وحسنا، أنت تريد هذا؟ لا بأس، انا أريده أيضا. هل تظن أنني سأجلس هنا وأتوسل إليك؟

كان سالم مسرورا في داخله لكنه كان لابد ان يظهر أن موقفه يعتمد على منطقية وخيبة أمل، وبدأ وجهه في تسريب انفعالاته الكاذبة، لكنه كان ما يزال يستشعر الوحدة داخله. رمى بصره على الجانب الآخر للوادي ثم مسح التلة المقابلة جيئة وذهابا، ثم حل محل الوحدة شعور حقيقي بخيبة أمل واسعة امتدت لتشمل كل الدائرة المسماة ذاته. فكر: إن هذا ما لا يمكن أن تفعله في هذا البلد، ان تجد صديقا كما تريد.

وتنهد وأمال رأسه للوراء مشتتا بصره بين نجوم خجلة مرتعشة. الآن سوف تسير الأمور كالتالي : سوف نصمت قليلا ونكنس كلامنا بانفعالات غاضبة ثم سنحكم عقولنا، وأخيرا سنتفق من الداخل ألا نتفوه كلمة أخرى في هذا الموضوع ونعود كما كنا عابرين في زمان عابر .

قال سالم: وإذن ؟

قال الآخر: وإذن ؟

قال سالم: هل تريدينا أن نكون عابرين ؟

قال الآخر: ماذا ؟

قال سالم: عابرون في زمان عابر.

قال الآخر: هل تريدينا أن نكون كذلك؟

قال سالم: لا أعرف، ما رأيك أنت؟

قال الآخر: لا أدري.

قال سالم: أنا لا أدري أيضا.

قال الآخر: وإذن؟

قال سالم : حسنا، لنكن عابرين إذن، إنك تستطيع أن تكون عابرا في هذا البلد؟

قال الآخر: بالتأكيد.

قال سالم ما رأيك أن تحضر العشاء؟ البرد يزداد.

قال الآخر: حسنا.

قام. انتعل نعاله الذي كان على حافة البساط، ونفض الرمل الذي كان متكوما على دشداشته ومضى.

تمدد سالم على ظهره ووضع يديه تحت رأسه، وأخذ يبدد نظره في الفراغ . ثنى ركبتيه للأعلى وانتشل يديه من تحت رأسه ووضعهما على ركبتيه. أزاح يديه من على ركبتيه ومددهما باستقامة على جانبيه. مدد رجليه الآن وبدأ في تحريكهما بانتظام. بدأ في تحريكهما بسرعة أكبر. وضع قدمه على الأخرى ثم عاد فوضع الثانية على الأولى. اغمض عينيه بلطف وكان ما يزال يرى تصاوير صفراء في عينيه وفكر في داخله: يا لوحدتي.

مدن ونصوص
ليشبونة بيسوا

خليل النعيمي*

قبل الرحيل نبدأ بالرحيل!

كنت أريد أن أصل، قبل الغروب الى «بيكسا»، حيث «بيسوا» العظيم يتفنن في الأطعمة والمقولات. يستحث بإلحاح حصافة تحليله العميق. يحاول أن يرى عبر المشهد العابر ما يخبئه من «مشهد حقيقي»!

قبل الوصول الى البداية و(الأشياء، دائماً، ببداياتها، لا بنهاياتها، كما علمونا، وهو ما يقتضي منا أن نتحرر، منذ البدء، من الوهم ومن القمع المرافق له، فلا قمع بلا أوهام) قبل الوصول، إذن، أتوقف، قليلاً، في «براسا دي اسبانيا» حيث قوس النصر الصغير جدا، يتوسط ساحة بلا حدود! بلا شكل معقول، أقصد.

بالقرب منها أمر على «ساحة الأحذية والمطاط»: أفارقة وثنائيون، كلاب وبؤساء، ألوان وأقمشة من حرير اصطناعي يذوب في شمس حزيران الفائقة النور. ضجيج راقص يملأ الساحة: لكنني في أسواق «دكّار»! في تلك الساحة المرمية على الأرض بعجالة لا مبرر لها سوى الإنفعال، سيسيطر على روحي كلب أعرج يبحث بحمية عن لحسة تنقذه من الموت جوعاً. ولن يلقى سوى الروائح المتراكمة في فضاء مدينة مرهقة من التاريخ.

يسوقنا العبث حتى النهاية، حتى نرى الأشياء التي نحبها وهي على غير ما نتوقع. لكن «الرؤية الخائبة»، هذه، ليست عبثية، دوماً. فما نراكمه في أعماقنا من انكسارات لا بد أن يخترق، ذات يوم، متاهات وهمنا الغبي: الوهم الذي اعمى بصائرنا ولقيانا.

في «بيكْسا» أقف حائراً: إلى أي الأنحاء أتجه، ومن أي زاوية أشرب النور؟

أخيراً أعثر بالصدفة «وللصدفة مآثرها المعرفية والفلسفية الكبرى) على «رويا آغوستا» (شارع أوغست) الذي سيقودني مثل حصان متعب من الهذْب حتى حافة النهر الذي سيتحول، بعد قليل، إلى محيط. نهر «تيجو» المشرق الذي لا يتردد في أن يلقي بنفسه في خضمّ العدم، أن يمزج مياهه الهادئة بأمواه المحيط الأطلسي المتلاطمة، حيث مصير الكوكب الأرضي رهنْ أمواجه. «نهر التاج» الذي يحيط بالمدينة بصمت، تسلكه قوارب العمال القادمين من أعماق البلاد، لتحط بهدوء في أطرافه، كل صباح، قبل أن تتوزع على الأسواق. في حشودهم المتزاحمة أرى العامل المطبخي الذي ظل «بيسوا» يراقبه عشرين عاماً، آكلاً ما يخرج من بين يديه، دون أن يتوجّه إليه بالكلام: العامل الذي كان مفعماً بإرادة ألاّ يكون شيئاً، ألاّ يكون أحداً، ألاّ يكون أي أحد!

للشعوب حضارات كبرى وإن بدتْ في أنظارنا صغيرة. هنا أكتشف جزءا من الانسانية المهمل والمخبوء. أكتشف أن نفس الأفكار لا تنتج، بالضرورة، نفس المشاعر. وأن الكائن الذي يعبر حدود العالم يصبح، مثل الغيم، بلا حدود. وهو ما صار يقلق روحي إلى حد الهباء الضارب في العبث والخوف. هنا، أتذكر بحرقة «أوطاني الكثيرة» التي كانت تتلخص في واحد منها. «وطن» لم يعد عليّ أن أقدم له تنازلاً، أو أن أفعل من أجله أمراً، ولم يعد له الحق في أن يتطلب مني شيئاً، منذ أن تخلّى، نهائيا، عن «صيانة الكائن» من الإنهيار! وذلك هو، تماماً، معنى القطيعة. لكنني في «بيكسا» البرتغالية، استعيد بلوعة تلك المشاعر الأساسية التي عذبتني، ولا زالت، بخصوص الارتباط العفوي بأرض، إن لمْ تعد وطنا، فهي «أمة»! أمة لا يمكن التخلي عنها حتى ولو نفرنا منها! لماذا لا تريد السلطة العربية أن تفهم هذا؟

التقي في الساحة العظمى (حيث نهاية بيكسا الأثير على قلب فرناندو بيسو آ) بـ«جوآ» الأول، ممتطياً صهوة جواده، ناظراً بتأمل عميق نحو الجنوب، متهيئاً لكي يترجل عنه خائضاً في مياه «تيجو» ليستقبل السفن الآيبة من بعيد: سفن محملة بالبشر والعبيد. على متونها تقبع نسوة نحاسية البشرة، مفتولة الأعضاء، حزينة وصامتة، مثل

* كاتب وطبيب جراح يقيم في فرنسا

حيوانات برية لا تفهم ما حل بها، وأن كانت تشعر بالرعب منه. أيّ «جواً» المخيف! أكان يفكر مذ ذاك بمجاهل وحصانات ستكتشف فيما بعد؟ أم كان يتأمل النهر الذي سيصبح للتو محيطاً: نهر «تيْجو» الجاثم بإصرار فوق بطن الأرض، مثل رجل هيِّب ممتلئ بالشهوة؟

ولكن لماذا تراني أشرح الأمر، هذا الصباح، بهذا الشكل، وكأن الحياة مجموعة من الأفانين؟ لماذا لا أرى عبر هذه المياه المتلامعة أوجه المدينة الأخرى التي تخبئها، بإتقان، عني؟ لماذا أصر على «التوضيح» لئلا يخطئ القارئ، وكأني مسؤول عن خطئه! و«خطؤه»، في النهاية، مصدر معرفته الوحيد، ومتعته، أيضاً. أنظر! كيف يدير «جواً» الأول ظهره للقلعة التي تعلو ليشبونة، بجلال! منْ غيره يمكن أن يتحلىّ بمثل هذا الصبْر بانتظار أن تحل المعجزة؟

قفْ! في هذه النقطة، وانظُر! أنظُر! كيف يبدو الرجل حزيناً وكأنه يودع جزءاً من تاريخه الشخصي؟ أي شيء يغريه في صفيح النهر، وبأية كنوز مائية يحلم؟ ها هوذا يكاد أن يترجّل عن حصانه الحجري ليلقاها! يلقاها متعففا، وكأن السماء وهبتها، من حيث لا يدري، له! طمأنينته الكاسحة تفجر ينابيع الشر في نفسي. لماذا لا أتابع السير وحيداً في مساء ليشبونة الكئيب، هذا؟

مساء يستقر بي المقام في «براسا دي برو كواترو» (ساحة بيدرو الرابع). ساحة تتألق حول تمثاله المهيب. إهداء من الشعب إليه: «إلى بيدرو كواترو أوس بورتيغيس». أتمثل حصانة التمثال وجماله، وأكاد أن أبكي، أبكي لأسباب تعرفونها أكثر مني، نحن العرب البؤساء صرنا نخاف من الريح في البرية، ونحتار من شدة القمع الممارس علينا، حتى ونحن بعيدون. ولكن، منْ كتب علينا الذلّة والمسكنة حتى يوم القيامة؟ اللعنة.

حصص وأماديح، أساطير وانشغافات، لكن الإنسانية لا تنسى منْ يحسنون إليها، ولا من يسيئون، أيضاً. وفعل التحرير لا يعادله إلاّ الاعتراف النبيل به. ومهما بدت الأمور مفرطة في المغالاة، فإنها تشفُ عن حقيقة ما، عن جوهر يلتقطه الكائن الذي يبحث عنه. في ضوء هذا أعيد قراءة الإهداء من جديد، وأنا أبكي فعلاً!

«في خضمّ الصدفة نشأنا»! والنشأة، هنا، ليس بمعنى الوجود أو الكينونة، وإنما بالمعنى الأبيستمولوجي للحياة.

فقد كان يمكن لي أن أظل راعياً في الحماد، أو أن أكون عتالاً «بدون حكم القيمة السخيف المتضمن في العبارة» في عَرَصات «الجزيرة» السورية، ذات العجاج الرهيب. لكنني، بالصدفة، صرت ما لم أكن مهيئاً لأصيره، وهو ما أعطاني، ولا زال «بداعة الوجود!» «فالصدفة المعرفية» (وهي أهم صدفة في الوجود بالنسبة للكائن) هي التي تؤطر حياتنا، منذ أن نعي أبعادها، بإطار من الشجاعة والعبث. ماذا ننتظر من الحياة، إذن، غير متعة السفر، غير أن نظل نسافر، باستمرار؟ السفر، في مثل هذه الحال، ليس تعويضاً عن بؤس الوجود عند الكائن، وإنما مصدر من مصادر معرفته، وتعلقه بالحياة. وأكاد ألمس القرف على شفاه «بيسواً» اليابسة، وهو الذي لم يغادر، مثل نجيب محفوظ القاهرة، لشبونة، مدينته الأساسية التي نشأ فيها، وأحبها، واحتقرها بعمق، حتى الموت.

الشكل إجمال. إنه مجمل القوانين التي تحكم المكان. ولو كانت الإنسانية أقل تبجحاً، وأكثر رحابة، لاعترفت بأكثر من إمكانية للجمال. لرأت الكون بعيون أخرى، تتجاوز الحدود التراثية الغبية. لتخلص من النظرة الأحادية للعالم. نظرة شوهت مشاعرنا، وملأتنا بمقت الآخرين! اكتشاف متأخر؟ وأي ضير في ذلك، فنحن، كثيراً، ما نكتشف الحياة (كما الموت) متأخرين. ولكن لماذا تراني أنهمك، الآن، في شرح هذا، كله؟ ولمن؟ الثقافة العربية البائسة: «ثقافة الرضيع من غير ثدي أمه» هي التي جعلتني أتشدق، هذا النهار، بمثل هذه الترهات. «ثقافة الزحف المدنس» التي استبدلت جوهر الحياة بعيون مؤسساتها الأم، تلك التي لا قيمة تاريخية لها، ولا أسانيد هي التي حرمتني من «عيوني الحرة» التي أجهد الآن لأستعيدها، بعيداً. وما أوحى لي بذلك هو صمود «بيسوا» المعزول، الذي عاش طوال حياته في ليشبونة القديمة يعمل ويكتب ويتفلسف، دون أن يتنازل في البحث عن «قراء» صاروا، بالنسبة لمثقفي السلطة العربية، «حداً جديدا» من حدود الحياة! لكأن من لا يقرأ، على الفور، لا وجود له! والقراءة، كما تعلمنا من «بيسوا»، ومن قبله من «ماركس»، بأفقها التاريخي، وبصيرورتها المستمرة، لا بما تكتنفه الآن، ولا بما تستثيره من خبل القراء.

نظرة أخيرة، صباح ذلك الأحد، إلى الساحة، الى ساحة «اسبانيا» قبل أن أهبط الى النفق، إلى نفق المترو الذي كان

خاليا، تماما، ذلك الصباح الفجّ، مثل عورة بلا نظير.
أتجه، من جديد، إلى «البيكسا» باحثا عن شوارع «بيسوا»، وعن مرابضه، شوارع رثة، يتراكم العبث فيها مثل خيوط العنكبوت. أقف ساعات أتملى الضوء فيها، باحثاً عن ظلال العبقرية التي تجعل الكائن الهش عملاقاً.
وتتحول في عينيَّ مرارة الحياة التي عاشها بيسوا إلى نفحات من النشوة التي لا تفسر. وسأعترف لنفسي، وحيدا، وبلا حاجة الى وثائق أو مبررات (وهي الصيغ التي صار يلوكها كثير من المثقفين) أن الكائن الذي يقف إلى جانب نفسه سيسانده العالم، كله. وأن الاكتشاف المتأخر (حتى ولو معتماً) لمبدع كبير، أفضل من بريق ساطع ينير صلعات المتشدقين.
ما أن أخرج من محطة «بيكسا- شيادو» حتى أجدني في أول شارع «فيكتوريا». وهو شارع يتقاطع مع الذي أبحث عنه. في شارع «فيكتوريا» أقف ساكتاً ووحيداً. أتملى انحداره الجميل مثل فج بين هضبتين. في آخره، تماماً، تتربع القلعة التاريخية المطلة على أنحاء الأرض! «كاستيلا سان جورج» التي سأمشيها بهدوء مليء بالورع والمتعة، مثل أعمى لا يريد أن يضل الطريق. أمشي متخفياً حتى لا يلقطني «الباترون باسكين» تاركا عملي في الشارع الذي يلطأ تحتها، بأمان: «دوس دورادوريس»! شارع «بيسوا» الميتافيزيقي.
وكما البارحة ليلا، أقع في شارع «أوغست» الشهير الذي يوصل قلب ليشبونة بضفاف «التاجو». وبعد «دوس كيروريس»، هأنذا في شارع «براتا» الذي يشهد على ماضي «البرتغال الكوني»: أبنية رائعة من الفسيفساء الأخضر والأزرق، أبنية مليئة بالبشر والإنس، يلوث الحمام الآهل فسحاتها بذروقه الرعناء، وتتمايل في واجهاتها العجائز بدلال، وكأنهن على موعد مع التاريخ، ناظرات بإعجاب إلى مآثر الكون.
في نهاية «فيكتوريا»، تماماً، أصل، أخيراً، إلى «دوس دورا دوريس» حيث كان «بيسوا» يعمل ويكتب. شارع صغير مهمل مليء بالأبنية المهترئة ذات الواجهات الفسيفسائية العتيقة. شارع يوحي، منذ البدء، «بالعبث الكامن في جوهر الحياة»! في منتصفه تقبع كنيسة «سان نيكولاو» بحجمها الأسطوري، التي سببت لبيسوا أكثر من كابوس أخلاقي، ومن لوعة، واضطراب. شارع صامت في يوم الأحد، هذا، وجئت أبحث عن كلام! أصور الشارع من جهتيه: الظل والغمام. أقعد فيه قليلا، مستعيدا رؤى «بيسوا» الكارثية، ونظرته العبثية للتاريخ: لتاريخ مبني (في مطلقه) على القمع والاستغلال! وكما يشرح: ليس العبث كامناً في الحياة (أقصد العيش) وإنما في الرؤية والتقدير. إنه عبث الفهم القاصر للذات وللغير. فالمرء يظل يحسب نفسه «كائناً آخر»، وأن الآخرين لم ينفذوا، بعد، إلى جوهره، إلى أن يموت!، وهو ما يجعل الحياة، في الواقع، لعبة غبية يلعبها أناس تافهون (إلا عند من حمته الطبيعة بوعي خارق)!
الحاجة إلى شجاعة أخلاقية، تجعلنا نحسم تواطؤنا مع ذواتنا لصالح الغير، (وهو ما فعله بيسوا في مجْتمه الليشبوني) هي الخطوة الحاسمة في الحياة. وهو ما نتعلمه من هذه الواجهات التاريخية، التي ضلتْ طريقها في مسيرة الكون. وفي صمت الأحد المهيمن، هذا، لا يكمن الخلل في أنك «هنا»، فحسب، وإنما في أن الكائن يظل يعتقد نفسه على غير ما هو عليه حتى آخر يوم من أيام حياته التي لا قيمة لها، في الحقيقة (ولكن، هل ثمة حقيقة في الحياة؟).
يُغلق شارع «فيكتوريا» بشارع «فانوويريس» شارع من عصور أخرى. تسكنه، وتتحرك فيه، كائنات غريبة مثل موظفين اهترأوا من العمل في مصلحة الحسابات، في الطابق الرابع، تحت إمرة الباترون «باسْكين». إنهم أنداد «بيسوا» الآخرين الذين غرف من أرواحهم التعسة أحاسيس «لا طمأنينته» المرعبة. وهم الآن، مثل يتامى صغار بلا كبير، يجوبون الشارع الجهنمي، دون أن يدركوا إلى أي نحو يتوجهون! ماذا لدي لأقدمه لهم، لهؤلاء البشر الممتلئين اهتراء، سوى هزة الرأس التي لا تعبر إلا عن العجز؟ عجز يشعرني بالخسارة قبل أن يملأني بالوجد. لكأني استعملهم واسطة للتوصل اليه: إلى قلبي المحشو بركام مرهق، مصدره التعقل والسكون. أي شيء يجعل الكائن ثابتا في جوهره، وملتبساً في حياته، سوى البلادة؟
أعرف أني لم أمش، مرة أخرى، هذه الشوارع. ولن أرى، ربما، هذه الوجوه. ولن أتملى هذه المصادر العظمى للمعرفة الإنسانية. لكن زرعها العميق في نفسي سيستمر بالنمو، طويلا. فالحضارة التي تنبت لا تموت، وهي، وحدها، التي

ستقاوم الاهتراء.
كاتب عبثي جعلني أحب مدينة، ومدينة صامتة جعلتني اكتشف الكون. اكتشف أن أبعاد الكائن لا حدود لها، وبخاصة عندما يكون «كاتباً عبثيا» لا خشية لديه من أحد ولا رغبة عنده في التنازل، أو الخضوع. أية حماقة، إذن، تجعلنا نتردد في إعلان احتقارنا لواقع لا نحبه، وكرهنا لحياة مسئمة وبليدة، سوى القمع؟ الذي يرن في اصداغنا كالطبول.
أريد أن أقيم، أن أقيم هنا. أن أثبت لنفسي أن «وطن» الكائن هو «الكون»! هو الكون في أي نقطة منه أقام. وهو المكان الذي أحبه ساكنوه أولا. المكان الذي سمح لهم بالتعبير عن مشاعرهم بلا قيود، والذي رضعوا الحرية فيه: حرية أن يكونوا كما يحبون.
أصعد مع الصاعدين البرج الأحمر الوحيد في ليشبونة: برج سانتا جوستا. أريد أن أرى المدينة من أعلى، آجرها الأحمر يغطي الفضاء بلون فاخر وعميق. لون يقول لنا ان ثمة أشياء ثمينة في الحياة، وأن علينا التفاعل معها بعمق. يجعل الضوء العاري أقل سطوة، وأكثر احتشاماً. يساوي بين الغامق والرفيع. تمتصه الأبنية المتراصفة بتناسق مرعب، لتملأ الجو، عند الغياب، برذاذه الجميل. لكأن «بيسوا» كان يعاني من هذا الانسجام المفروض بالقوة على الفضاء.. على فضاء النهر الأحمر الذي يحيط بالمدينة كالإسار، نهر «تاجو» قبل أن يبلعه الأطلسي.
من أعلى البرج المعدني المربع أشرف على «البيكسا»: حي «ليشبوا» الواطئ، أرى النهر الفضي يتموج متبختراً، في البعيد، قبل أن يلثم أفخاذ المدينة وزواياها السرية. نهر «تاجو» الذي سيتحول، بعد قليل، الى محيط. لابد أن اسمه «العربي» مشتق من «التاجي» وهو شريان القلب الرئيسي. الشريان النبيل الذي هو مصدر الحياة. فوق هذا النهر المتضاخم سأقطع، ذات يوم، برفقتها جسر (٢٥ ابريل) الهائل، الذي أنشأته الثورة على «سالازار» الديكتاتور التاريخي، انشأته تحديدا لذكرى عبور الإنسان من حد العبودية إلى حد الحرية.
في أعلى البرج اقف طويلاً، تحت شمس «ليشبوا» اللطيفة والهادئة. أريد أن أنثر، تحت أشعتها، كل أوهامي. أن أستعيد أحلامي القديمة التي دفعت بي إلى الهاوية الأحلام التي اقتلعتني من «بادية الشام» لتلقي بي في قلب العالم الحديث، أنا الذي كنت أردد: «أقفرت من أهلها ملحوب». أية صدفة إنسانية أتاحتها لي الطبيعة؟ وكيف لا أكون متحيزاً في رؤيتي واعتباراتي؟
أي عوق، بعد الآن، يمكن له أن يثبط عزيمتي، بعد ان قذفتُ بأسمالي الأخلاقية، وتحررت من عيون الجميع؟
أمشي شارع «دوس دور ادوريس» حتى آخره. اصل ساحة «فيغييرا». ساحة جميلة يتوسطها تمثال «دون جوا الأول، الفاريس». ملك البرتغال، «الفارس» الذي يمتطي صهوة حصانه الأدهم. يدير ظهره للقلعة، متجها بأنظاره الصقرية نحو الشرق، حيث «ساحة التجارة» على ضفاف «تاجو». «براسا دي كوميرسا» التي كانت تصب فيها، ذات يوم، سفن المحيط الأطلسي حمولاتها الثمينة المنهوبة من المستعمرات البعيدة، والجديدة.
في الساحة أفارقة وألوان. أحذية وأثواب مشعة. أبنية تاريخية واجهاتها من الفسيفساء الثمينة التي لا زالت على قيد الحياة. صمت وموسيقى. موسيقى تشع في الفضاء مثل ذرات ضوء رؤوف. فيها أقف طويلا. لا أعرف إلى أين أسير. أستعيد آلاء «بيسوا» الجارحة التي كتبها عن هذه الساحة «المسالمة». أريد أن أشم عطر كلماته المخيفة. لكن التاريخ لا يبقي لنا من الحياة سوى الكلمات. سوى كلمات نعتقد بها كما يلائمنا الاعتقاد. وتلك هي «الخدعة العظمى» للتاريخ. لتاريخ نُنمذجه على هوانا.
«ليشبونة» تلال. جمالها هادئ وعميق. بشرها صامت ولطيف مثل مخلوقات أضاعت، دون أن تدري، روحها، لكأنهم كائنات شبه اسطورية. تعابيرهم لا تسم وجوههم، وأجسادهم محمية بالسكون، عيونهم خرس، ومشيتهم بلا صوت. وهو ما كان، ربما، مصدر الإحساس العميق بعبث الوجود الذي عاناه «بيسوا».
وأنا أمشي الشوارع التي مشاها، وأأم الأمكنة التي كان يؤمها، أحاول أن أدرك السر: «سر أسطرة الحياة اليومية المبتذلة» الذي تفنن فيه «بيسوا». وأكاد أن أعثر، أخيرا، على بعض دلائله: «إنه اللاتعبير المحبط الذي يتمتع به البشر هنا» و«كتاب اللاطمأنينة» ما هو، في الحقيقة، إلا صرخة ضد طمأنينة أبدية تملأ أجواف كائنات هذه المدينة المليئة بالألغاز والأسرار.
من أين يولد منظور العبث في نفس الكائن، إن لم يكن من «مفهوم الجدوى» المتأصل في النفوس؟ أو ليس هو هذا ما

كان يرعب كاتب الحسابات المحبط، الذي يقضي يومه في العتمة الرطبة، في الطابق الرابع، في بناية عتيقة، في شارع «دوس دورا دوريس»؟ الشارع المتربص بـ«براسا دي كوميرسا»، على شاطئ نهر «التاج المفعم بالأرواح.

الواجهات الفسيفسائية للأبنية المتماثلة إلى حد الدوخة، الشوارع المتقاطعة والمتوازية بدقة وكأنها حددت بالسكاكين، الفضاءات الكبرى الهامدة وهي تحوم حول «ساحة بيدرو الرابع» واردة إلى النهر او صادرة عنه، النوافذ العالية المغلقة، الحركات الصامتة للبشر وكأنهم قد حقنوا بالهدوء، العزلة المتمكنة فيهم وكأنها من طبيعة المكان ذلك، كله، وأشياء أخرى، ربما، قد تشرح الطمأنينة العميقة التي تبدو متأصلة في النفوس، قبل أن تتحول، من شدة الابتذال، إلى نقيضها.

من أقدام جبل القلعة أصعد شارع «سانتياجو» المبلط بالأحجار السود أو المشعثة. أتمثل الكنيسة الصغيرة المزينة بالفسيفساء الأزرق، قبل أن أبدأ المشي العالي. بيوت حمر زاهية، أشجار عارية، وشيوخ يجثمون على العتبات، يتطلعون إلي وكأني من كوكب آخر (أنا الذي كنت، في الحقيقة، أبحلق فيهم، باحثا في عيونهم عن المجهول). في منتصف النهار أصل القلعة (أتذكر منتصف العمر الذي لم اصل فيه إلى شيء، إذ لا شيء يمكن الوصول إليه في الحياة). على بابها، أقرأ: «قلعة سان جورج. من القرن الثامن الميلادي». أتجول فيها، قارئا كل علامة على حيطانها.

باحثا عن أسباب التاريخ القديم الذي لا يمكن التخلص منه إلا بتاريخ حديث، وليس ذلك ممكنا بالطبع. ماذا يبقى، في ضوء ذلك النهار المنهمر من الشمس، غير «الرؤية النقدية»، أو التي أريد لها أن تكون كذلك: رؤية بلا استلاب، ولا اندماج، أيضاً. رؤية تحاول أن تمتص صدمة هذا الفضاء الجديد.

عندما يتصور الكائن مدينة يحبها فهي تشبه، إلى حد بعيد، ليشبونة، مدينة على نهر، نهر سرعان ما يتحول إلى محيط. والمحيط يحضن الكوكب الأرضي. مدينة على الماء. والماء ينتهي إلى المجهول. ومن المجهول تنبع الثروة. مدينة لا تؤذيها الشمس، ولا يدمرها الغبار، تبحر فيها روح المرء بهدوء لتصل الى حيث يلتقي النهر بالبحر. لا يتعذب المرء فيها، ولا يظمأ. يخاتل الشمس بالفيء، ومن الفيء يلتجئ إلى النور، فهما متجاوران، متحاوران، مثل اختين بحبيب واحد.

هي في أقصى نقطة في غرب القارة الأوروبية العتيقة، وتحس نفسك في الشرق، فيها، وهج أرواحها يشع من الماء، وتلمع الطمأنينة، مثل الرصاص الذائب، على وجوه أهاليها تصعدها فتلقاك، وتنحدر عليها فتستجيب لك.. لكأنك لم تزُر مدينة غيرها من قبل. وكأنها لم تر أحداً غيرك.

بعد انحدار حجري طويل، أجلس، في آخر النهار، في ساحة «فيغيرا». الساحة «الإشكالية» التي تسد منافذ شارع «دوس دورا دوريس» الذي التهم حياة «بيسوا». وكان يوم الكرنفال: يوم البرتغال السنوي للاحتفاء بفن الفولكلور. لم يكن في الساحة غير هفهفة الأقمشة، ولمع الفسيفساء. أجساد النسوة تتثنى مثل عيدان الخيزران على جيلان نهر «الخابور» تحت شمس الجزيرة الحارقة. كنت أحسبها ترد الماء لتشرب من شدة القيظ، تلك العيدان الطويلة كالحراب، وكنت أشدها لترتخي بين يدي مثل امرأة تسيل رعشاً. كنت أختل بين أغصانها الخضر، ذات الأوراق المخروطية الأنيقة، وأنا أحس بجذوعها تجلب الماء من النهر إليّ.

في الضجة العبثية المتصاعدة «لم أعد ارى في الضباب الخفيف للصباح نصف الربيعي حي البيكسا يستيقظ بهدوء» كانت الأصوات تغرقني مثل لجة بحر قرر أن يغضب، فجأة. اصوات صارت تمنعني حتى من الرؤيا لكن اكتشاف سر الواقع،لا يمكن أن يتم الا بالنظر إليه بمحبة، ومن أكثر من زاوية، كما يقول. إنه اكتشاف الحياة، نفسها (وهو أمر سهل). وليست مقولة اللغز (أو الميستير) المنسوبة إلى الواقع إلا حماقة كبرى من حماقات الفكر السكوني الذي يسود العالم (وبخاصة القسم العربي منه). فالواقع لا ينتمي إلى الغيب، وإنما إلينا. وعدميته تنبع من ارتباطه بنا، ومن عدم ارتباطه، في الوقت نفسه. وهو لا يحوي سراً، ولا حقيقة، أيضا، انه هذا الذي أراه الآن، والذي لا أرى منه شيئاً. إنه الذي أواجهه بقلبي المليء بالرعب من مواجهته. إنه الشيء، واللاشيء، معاً!

يحط الحمام، عصراً، في ساحة «بيدرو الرابع» الملاصقة لساحة (فيغيرا)، والتي تنفتح عبر شوارعها المستقيمة، المنحدرة من الغرب إلى الشرق، على نهر «تاجو» الذي تفصلها عنه بوابة تاريخية شاهقة، فقط، فيها، أقعد، كالعادة، وحيدا، في مواجهة الشمس اللطيفة التي بدأت

انحدارها الذي لا مفر منه. أشرب قهوتي اليومية للمرة الخامسة. أريد أن أظل مستيقظاً. أن أرى العالم بعيون مملوءة بالنور. الناس تتكاثر، في عصر الأحد، هذا. وأحب الناس عندما تتكاثر حولي وحشة الصحراء القديمة تتبدد وأحس بفمي رطباً، حتى ولو كان الظمأ فيه.

لو كان هنا، ولو كنت استطيع التحاور مع «فكره» لأعرف ماذا «يرى» في هذه الجموع المتدافعة، مثل طرش يعود، مساء، إلى مراحه، لقال لي: الكائن، مهما كان موقعه في الحياة (ولنظر بلا اتفاق الى الرجل الجالس قربي، والمرأة الملاصقة له) اسطورة. اسطورة من أساطير الحياة اليومية التي نتمتع، الآن، بشمسها الذاهبة للغروب. نتمتع بها متهيئين لاستقبال ليل جديد، لا تعود الشمس فيه موجودة، وذلك لا يثير أسانا. وحدنا، أنت وأنا، سيضيف، ننتظر الغياب، ممتلئين بهجة، ومعزولين، ألم أقل لك أن «ليشبوا» هي مدينة العزلة، بامتياز؟ وعزلتها ليست وجودية، وإنما ميتافيزيقية، والأغبياء، وحدهم، سيبتسمون، كالعادة، عند سماع هذه الكلمة العظيمة التي تنهي الفكر عن الجمود، وتأمره بالشغف المستمر.

تظل نفسك في الشيء إلى أن تفعله، سيضيف، وعندما تفعله تتمادى نفسك فيه. فنادراً ما تكون رغبة الكائن كاذبة (حتى ولو كانت عابرة). و«ليشبوا» التي توحي بالحرمان هي، في الحقيقة، بحر من المتعة. ومع انها تبدو غائبة، ونحن ننظر اليها، إلا أنها حاضرة في النفس، باستمرار. ولربما، كان ذلك سر جوهرها العصي على الاستيعاب.

أعود، في اليوم الثالث، إلى الحي الواطئ في ليشبونة، إلى بيكسا، حيث عاش بيسوا حياته كلها، هنا، دون أن يكون مضطرا لرؤية بقية العالم.

أقف على عتبات شارع «فيكتوريا»، أولا. منه أرى القلعة، من جديد، عارية واقفة في فضاء المدينة الذي يخبئ أسراره بأنانية. كم من القبل والآهات تتحقق، الآن، في هذه الأطر الحجرية الموحشة، لهذه المدينة الزاهدة؟

شارع «أوريا» من بعد. ومن ثم شارع «دوس سابا تيروس». فـ«أوغستا» الذي يوصل ساحة «فيغيرا» بـ«براسا دي كوميرسا». فـ«كوريروس» الواقع على بعد خطوات من الشارع الذي ابحث عنه: «دوس دورا دوريس»: حيث مصلحة الحسابات التي اهترأ فيها بيسوا.

في هذا الشارع المحاصر بالمدينة الضاغطة، سأجد المطعم الصغير الخاتل في أعماقه. المطعم الذي كان بيسوا يؤمه، ولابد فيه سآكل، أنا الآخر. أختار طاولة لشخص واحد، محصورة في الزاوية المعتمة منه. وبانتظار أن يتحرك النادل البطيء، أقضي فترة ما بعد الظهر، كلها (تقريباً) متفرساً في الوجوه (كمن يبحث عن مطلوب)! لكن «بيسوا» سيدلني عليه: على وجه الطباخ القانط، المليء بالزهد وبالصمت (مثل حاج يتهيأ لركوب طريق العودة)! ومن وجهه الى وجه النادل الأكثر قنوطاً، والأبطأ من سلحفاة، والذي يقدم الأطعمة وكأنه يقدم جوهر حياته: يضعها باحترام، وحرص مثيرين، أمامك، ويظل واقفا فوق رأسك، إلى ان تعبر عن إعجابك بما أتى به لك. فيه أكلت بشهية، كالمجنون. وهمهمت مادحاً. وهز لي رأسه اليابس شاكرا، وتفاهمنا دون أن نحكي.

في اليوم التالي، سأعود الى مطعمي، وسأختار الطاولة الصغيرة (لشخص واحد) في الزاوية المعتمة منه. الطاولة الأولى، نفسها. انتظرت واقفاً لصق الزجاج إلى أن تحررت من الزبون الذي سبقني إليها، قبل أن أقرر الولوج. (لكأنها غدت طاولتي الشخصية، وبدونها لا يروق لي الأكل). سيبتسم النادل لي، دون أن يبتسم (أحسه يفعل ذلك، وهو يدير رأسه عني). أما الطاهي الفيلسوف فسيمتعض من تصرف النادل الأخرق، الذي تجرأ فرفع بصره إليّ: إلى زبون جاء يطلب الإلفة والطعام!

خلف الستارة الفضية، ومن خلال النور الباهت لنهار «ليشبونة» الجميل، أقضي ساعات، منتظراً وجبتي، متطلعاً إلى أرجل المارة تعبر الطريق بلا استعجال. النادل اللطيف يقف سادراً بين الزبائن، وكأنه لا يشجعهم على الأكل، وإنما يحضّهم على التفكير! على التفكير بمصير كروشهم التي ستمتلئ عاجلا بما يحبون (وعاجلاً بالنسبة إليه هو ما بعد الظهر، كله).

أما الآخر، الذي وصفه «بيسوا» بدقة رائعة، فهو لا يتوقف عن الحركة الصامتة، مثل راهب بوذي يودع في آخر اليوم أساه! حركة حميمة تملأ الجو بأنفاسه التي تتقطع بانتظام. لكأنه يفكر بالنفس وبرجليه الواقفتين، لا برأسه الذي يبدو بلا أوهام. سآكل وجبتي الحارة بهدوء متفرسا فيمن حولي، وبخاصة في وجه النادل الغموض: الوجه الذي يبدو عليه، وكأنه عانى المآسي، كلها، وعرف كل شيء في الحياة. لكأن المعرفة تنبع من بين أصابعه التي

تلوي طراوة المآكل والغضون! لابد أن يكون هو الطباخ المتفاني، نفسه، الذي وصفه بيسوا، وهو يراه يهبط، يوما بعد يوم، من قطار الأرياف الذي يحط الرحال فجرا على ضفاف «التاج»، قبل أن يغوص، صامتاً، في حي «بيكسا» الواطئ.

سأتمتع بوقتي الطويل، نسبيا، للأكل، شاكرا الباترون «باسكيز»، الذي سمح لي بوقت غداء هادئ، قبل أن أصعد إلى الطابق الرابع في مصلحة الحسبات، بشارع«دوس دورا دوريس». ولكن ما زال لديّ الوقت الكافي لأزور «لا روتوندا» (الدوّار)، حيث تمثال «الماركيز دو بومبال» الشهير، يهيمن على الفضاء بأبهة ورصانة! سأحفه، قبل أن أودع نهار ليشبونة الجميل، لأستقبل ليلها الرائع!

في مقهى «فلور» بشارع «براتا»، في قلب الحي الواطئ، أجلس مستقيما، أتخلص، مؤقتا، من سيطرة الفضاء عليّ. وعبر الواجهة الزجاجية الهادئة، أرى ابتسامات النساء السمر تطحن الوقت. ريح خفيفة تطيّر شعرهن، وأسنانهن البيض تلمع في الضوء الخفيف للنهار، دون أن يأبهن برغبات الناظرين.

في «فلور دي براتا» أرى النور يعبر الزجاج الشفيف بلطف. لا شيء يعكر صفاء النهار، هذه المرة: المحيط هادئ، ونهر التاج وديع. قبل « التاج»، بقليل، اصل ساحة التجارة التاريخية (براسا دي حوميرسا). أتحسسها بالنظر، عن كثب: بشر وتلاوين. أضواء وأمواه. شواطئ ومرافئ، انتظار، انتظار مستمر لقادمين من بعيد، مزوّدين بهدايا ملونة بالأساطير.

عقدتنيَ الحياة، كما يعقُد الخياط آخر الخيط. ولعُقد الحياة ملامح وأفانين. جالسا، في ساحة «بيدرو الرابع»، كالعادة، آخر النهار، أحسها تغلي في أعماقي مثل قدر أمي القديم، المصطلي ناراً. قدر النحاس الصدئ المفعم بحليب آخر اليوم. الحليب المعطّر بروائح الرعي في هضبات الجزيرة: قرنفل بري، ودعج، وحيلوان.

التمثال المرمري ينتصب أمامي باختيال، خلفه تتراصف الأبنية الحجرية الجميلة، مثل أثواب النسوة العابرات . ساحة «بيدرو الرابع» تلخص «ليشبونة» كلها. منها يبدأ حي «البيكسا» الواطئ، وإليها ينتهي. وفيما بينها، وبين نهر «التاج»، تتوازى شوارع «بيسوا» الواحد لصق الآخر، مثل مسالك حجرية ممدودة إلى النهر.

نحب المدن عندما نحس أننا نعرفها، أو نتعرف عليها، بسهولة. ونكره المدن التي نحس فيها بأننا غرْبان. و«ليشبونة» مدينة تحمل نفسها إليك، حتى لا تعود مضطرا إلى السير فيها لتراها.بهاؤها يتجلى في أجساد نسائها الممتلئات بالرجف والخفور. منذ أن تطأها تذوب فيها، وكأنها الماء التي تشتهيها: ماء الحياة المنبجس من القلبين. كيف امتلأنا غرورا بأمهاتنا– المدن التي نشأنا فيها– قبل أن نتذوق الأخريات؟ قبل أن نتعرف على مدن العالم المرمية على صفحات الكون؟ أي بؤس يعيشه الكائن ذو المدينة الواحدة، يا إلهي!

الثقافة العربية البائسة: ثقافة الرضيع من غير ثدي أمه، هي التي تحيل إلى التشدّق والتملّق. وهي التي تسهل الإنحناء الوضيع أمام المؤسسات، حتى ولو كانت دون قيمة تاريخية. وإلا كيف نفسر اجتماع «كبار المثقفين» العرب المعاصرين في جريدة واحدة، تصدرها، أو تساهم في إصدارها، أكبر دولة رجعية في العالم؟ وكل ذلك بحجة أنها مقروءة! مقروءة فقط؟! لكنهم ينسون أنهم «مقروؤن– مرميّون» رأساً! ولا أثر تاريخياً لما يتقيئونه كل يوم!

ما أثار هذه الزوبعة العاتية في نفسي، هو صمود «بيسوا» العظيم الذي قبِل أن يعيش مغموراً، دون أن يتنازل عن أهوائه، أو «يرتّبها» ليغدو «مقروءا» كالآخرين الذين نسيناهم، حتى قبل أن نقرأ لهم سطرا! هو الذي لم يغادر «ليشبونة» طيلة حياته، ولم يبحث عن قارئ له، أبداً. قارؤه كان هو، نفسه، ومن ثم نحن، نحن العالم الكبير الذي لم يكن يأمل، ربما، أننا سنقرأه، ذات يوم. سنقرأه، دون أن نرميه في سلال المهملات، كما هي الحال مع أكثر ما «يفرزه» المثقفون العرب اليوم، وفي مقدمتهم أنا. فالكتابة الحقيقية هي صيد الأحاسيس، ونحن ما زلنا نصيد ذباب الكلمات.

عند التقاء شارع «دوس دورادوريس» بشارع «سنتا جوستا»، التقي «بكازا انتيكا دو بيسوا» (دار بيسوا القديمة). بناء عتيق، ذو طوابق خمسة، آجري اللون، مربع الشكل، على بعد مائة متر من «ساحة فيغْييرا»، تحيط به الآن دكاكين الباعة المتجولين، ولا أحد غيري، في عصر ذلك اليوم، يقف ليتملاّه! ولكن، هل نبحث عن أحد (أو عن أثره) إلا إذا أحببناه؟

في «ساحة فيغييرا»، تحت شمس الأصيل، أجلس، ذلك

اليوم، بالقرب من بائع الكرز. أسلم نفسي للشمس اللطيفة. أدعها تحمِّمني وأنا أتابع العابرين بصمت. لكن الغيوم السود التي ستهجم على الشمس بهمجية، ستثبت لي عبثية الأحاسيس، وهشاشتها. لكأن تلك الغيوم الحاقدة تريد أن تقنع الشمس (ومنْ أنا بالنسبة لها؟) بأنها ليست سيدة الكون، وأن قهرها، ولو للحظات، أمر ممكن.

بفعل الغيم الأسود ستظلم الساحة قليلاً. وسيملؤني مقت مفاجئ للظلال، وحده، بائع الكرز الفتى يظل يثرثر مع السيدات الفاتحات أكياسهن، وهو يهيل لهن حباته المغمسة بعرقه. وفجأة، يتوقف عن الهيل، رافعاً بصره الى السماء، مستنشقاً نور الشمس الذي انبثق من تحت انقاض الغيم الذي تبعثر، للتوّ.

في مقهى «سويزا»، في ساحة «بيدرو الرابع»، في قلب حي «بيكسا»، ستتكرر جلساتي. أعود إليه باستمرار. أحيط نفسي بالعالم اللامتجانس الذي يؤمه. صار لي فيه مقعد وفضاء. وانتابتني فيه مشاعر ورعافات. فأنا ألفُ المدن من مقاهيها، وآنسُ إليها من البشر الذين يسكنونها، مؤقتاً أو باستمرار.

«ليشبونة» لا تثير العدائية، ولا ينطلق منها شر الغُربة. كل ما تعرفه من قبل، يتبخّر فيها، وكأنه لم يكن. صرت أتآلف مع النادلين، وأتفاهم مع طباخي الأسماك، وكيّالي الخضراوات. حتى الأحجار البيض التي ترصف شوارعها بدت ليّنة ولطيفة. وأتساءل: بفضل منْ كل هذا الإنسجام؟ أيمكن لكاتب آخر، أن «يُسوق» مدينته بمثل البراعة التي امتلكها «بيسوا»؟ ولم لا نعرف، نحن العرب (باستثناء نجيب محفوظ) سرّ هذا «التضاد المبدع» مع المدن التي «عذّبتْنا»؟ أية حماقة تجعلنا نتسابق لذمّ الأمكنة التي نشأنا فيها، دون أن نشغل أنفسنا بالبحث عن مزاياها؟ على منْ يقع اللوم، إن لم يكن على «أسياد الأمكنة»، ومدمري التاريخ؟ لماذا لا أصمت الآن! لماذا لا أمشي قبل أن تسقط الشمس وراء جبال العمارات، ذات الألوان الغزيرة الطيْف؟ لا أريد أن أرى الليل من الساحة، من فضاء المدينة المفتوح. أريد أن أتحسس فرح المساء، والمساء، دائما، حزين.

أريد أن أمتلك «الإحساس القياميّ بالحياة» على حد تعبير «بيسوا»، ولو لمرة واحدة في حياتي.

متمهّلاً أسير هذا الصباح، بادئاً «ليشبونة» من الغرب، وفي رأسي تدور تعابير «بيسوا» عن المدينة التي كرهها إلى حد المحبّة! في أول النهار، تبدو ليشبونة غافية مع أن حركتها لا تكف عن الاضطراب. اضطراب سيغسله مطر يوم بعيد. ضباب البحر القريب، وغمام نهر «تاجو» يلونان الأفق بشفق حزين. شفق على حافة الغسق. الغريب في الأمر، أن المدينة تبدو وكأنها قارة مستقلة عن بقية العالم، وأناسها كذلك.

هأنذا، أخيراً، في «الروتوندا»، حيث تمثال «الماركيز دي بومبال»، يقف ماسكاً بلبدة الأسد الجاثم عند قدميه. رذاذ خفيف يدغدغ الفضاء الليشبونيّ، دون أن يبلل أحداً، لابد أن يكون هو، نفسه، المطر الذي «دمّر» بيسوا، ذات يوم: المطر الفاتر، الصامت، البطيء الوقع، الذي لا يعبّر عن أية حالة، ولا يخيف الناس. مطر قدريّ. المدينة، كلها، تغدو ألعوبة بين حبيباته التي لا تكاد تحس. في المطر الذي يكرهه بيسوا، تتغيّر ألوان المدينة، وتنبثق هيئات نسائها، وتتسارع السيقان في المسير. ليشبونة الواثقة من نفسها، والمكتفية بتاريخها الاستعماري العريق، تبدو متلجّلجة تحت هذا المطر الخفيف!

تحت تمثال الماركيز «دي بومبال»، الذي لم يزره «طباخ» بيسوا، رغم مرور أربعين عاما على وجوده في ليشبونة: بشر وخيول، ظهور ونسوة عاريات. رجال عضال، يجرّون أحصنة محملة بالبضائع والصناديق. يقودهم رجل يحمل عصا طويلة، آمراً إياهم بالوصول قبل أن ينقطع المطر. ومن حركة الجر الوئيدة، التي تتميّز بها مخلوقات التمثال الجميل،يبدو هؤلاء الرجال وكأنهم قادمون من الآفاق، محملين بثروات لا تحصى. من أي القارات عاد هؤلاء المغامرون، وكيف تسنّى لهم كل هذه الغنائم والأفخاذ؟ فوقهم، أعلى منهم بكثير، يقف الماركيز بأبهة، حاضناً أسده المروّض، وكأنه يطمئنهم، بعد غيابهم الطويل، على حالة البلاد.

المطر يزداد حدة، وأنا لا ابرح مكاني العاري في الساحة البيضاء. الساحة، نفسها، التي درْتُ فيها كثيراً، «برفقتها»، منذ سنوات، دون أن يشغل فكري بعدها الميتافيزيقي، هذا! وإني لأتساءل اليوم: لولا «بيسوا» أكنت أرى الآن ما أراه؟ من ملجأ إلى ملجأ أغافل المطر وأمشي. أمشي «فينيدا دي ليبردادي» (شارع الحرية)، كله. أخيرا أصل شارع «الكسندر الهرقلاني»! وأتساءل بتوجّس: منْ هو هذا «الهرقلاني»؟ لابد أن يكون كائناً بلا أهمية، رغم اسمه الكبير، وإلا لذكره

«بيسوا» بسطر.
برغم المطر الرذاذي أتابع السير حتى «مطعمي» الصغير الخاتل في أعماق الشارع العتيق. النادل الصامت، إياه، سيدلني على «طاولتي» المهيأة لآكل واحد، والمحشورة في الزاوية المعتمة منه، حيث كان يقبع «بيسوا» خافتاً وأليفاً. نادل يشير ولا يتكلم. يشبه، بتعابيره المسكرة، فيلسوفاً ملّ من نثْر حكمته على الخلق. معه، ومنه، أدرك البعد المأساوي للكائن: بعد النهاية المعروفة مسبقاً في الحياة. وهي كذلك لشدة ابتذالها. إنه في الخمسين، وهو يدرك، تماما، ما سيؤول إليه في الثمانين. أقرأ هذا في وجهه وعينيه. إنْ طلبت كثيرا فهو حزين، وإن طلبت قليلاً فهو كذلك. وتصور أنه لن يتذمر حتى ولو لمْ تطلب شيئاً. أتكون تلك هي حكمة البحار القديم الذي لا تثيره إلا أمواج الرغبة العاتية، ولا شيء يخيفه غير هدوء الآخرين.
ألا يمكن أن تكون الحياة، في النهاية، صفحة من أثير بلا ارتجاج؟ لماذا أريده أن يمتلئ اضطرابا، هو الآخر، وهو بين جدرانه، وصحونه ملأى بالبخار. هاهوذا يحمل إليّ قدْره لأرى ما فيه، قبل أن يغرقني بمحتواه، فهو يكره الخدعة إن لمْ تكن علنية.
يلبد الحمام تحت المطر، مثل زرازير «الجزيرة» في عواصف الربيع، تلك التي كانت تلجأ الى المزابل القريبة من الدور، حائمة حول الفخاخ التي نصبناها لها. ليشبونة تتحول إلى سيول، ووجهها الكئيب صار غامضاً ومهيباً. وأكاد أفهم ما يقوله بيسوا عن المطر، وهو، من نافذته العالية، يضع رأسه باستسلام تحت قطراته «مثل منْ يضع رأسه تحت مقصلة الحياة»!
المطر، هنا، لا يغسل شيئاً، وإنما، هو نفسه، ينغسل بالفضاء. يلامس أجساد المدينة برصانة، وكأنه يريد أن يؤكد لها أنها، دائماً، تحت رحمته المائية. ولذا يظل الناس يمشون تحته بهدوء، وكأنهم ألفوا أن يبتلّوا به، منذ الولادة. وفي النهاية، لم على الكائن أن يشعر بالأسف من جراء مطر عابر، مثل رغبة مكبوتة تنهمر، فجأة، وتغيب!
من ساحة «بيدرو الرابع» حتى ساحة «لارجو ترينداد كولهو»، على الهضبة المقابلة، أصعد آلاف الدرجات، وأهبط آلافها. أمر بعشش وقصور. بكائنات تحوم مثل الطيور الضالة في فضاء تطؤه لأول مرة. عما تبحث هذه الوجوه المحتقنة بالشغف؟
في أعلى الهضبة، الأبنية ذات الواجهات الفسيفسائية الكثيرة الألوان، تنبئ عن القرون الأولى. في أية أزمنة بنيتْ هذه الأحقاف؟ ومنْ بناها غير رجال تأكلهم نار احتواء الكون؟ العالم المنثور هنا لا يخص المدى، وإنما التاريخ. تاريخ ما وراء البحار الغابر. الصمت المهيب المتبقي حولها هو وحده الشاهد على عظمة الإنكار. إنكار تاريخ نحن جزء منه، شئنا أم أبينا (آه! ما أتعس العبارة)!
اليوم الأخير في ليشبونة. أقفل على عواطفي الباب، وأسدل الستار على انفعالاتي. أريد أن أمشيها بهدوء. أن أراها، وكأني لا أحد. لكن اليوم الأخير هو كاليوم الأول، لا هدْنة فيه. إنه اليوم الذي تقرع فيه أجراس الفرقة التي قد تكون أبدية. أية حماقة تريد تحييدي في هذه اللحظات الطافحة بالمكر؟ لماذا لا أبحث في جسد المدينة عن المناثر والخفايا؟ لعلّ «بيسوا» الذي عاش في الحي الواطئ، منها، لم يعرفها إلا كما يعرف النائم فراشه. ولذا كانت حياته مملوءة بالعبث والخوف. الخوف من أن يستيقظ، ذات يوم، في خضمّ العدم. العدم الذي كان يعيشه، صاحياً، كل يوم.
حتى يهدأ المطر الذلول، أختبئ في عالي الكون، في إحدى مغاور الهضبة المقابلة للقلعة. في الحضيض يخنس «البيكْسا»! كيف قضى «بيسوا» عمره الطويل في أرض واطئة مثل هذه، وهو لا يرى إلا الأعالي: أعالي الذات التي احتقرت كل شيء؟ ولم يختبئ العربي المثقف (وغيره) في ذاته، ولا يعود يرى حتى الجبال! لأنه فقد سيادته على أحاسيسه، على نزعاته وأهوائه، واستسلم، نهائيا، «لسلطته» التي لا تغمره إلا بالإحتقار، فلم يعد يعرف منْ هو ولا أين يكون؟
الآن، أريد أن أتجاوز هذا، كله، وأن أرى المدينة. مدينتي الداخلية قبل أن تتهدمَ فوق رأسي. وفي هذه الحال، حتى مقولة «عليّ وعلى أعدائي، يارب» لن تفيد شيئاً. فأعدائي، منذ وعيتُ أسبابي، هم أنا.
أريد أن أتنفّس هواء المدينة الممطور، وأن أرتعش مثل عصافيرها المرتجفة، تحت ضوء الشمس البليل، في ساحة «بيدْرو الرابع» دون ان تأبه بأقدام المارة، حولها. أريد أن أرى، وأن أرى، لعلّ الرؤية تتحوّل، ذات يوم، إلى وعي، أي عزاء لنا، نحن العرب الخانعين، سوى الإغتسال من وحول ذواتنا بمرائي الغير. اللعنة!

أخت المحتضرين

وليد معماري*

أعرف الحنين من التجربة التي مرت بعمي الراحل رضوان.. عمي، الذي غادر البلاد مغترباً...

بداية، إلى تلك الدولة التي كان اسمها بريتوريا.. ثم صار اسمها جمهورية جنوب أفريقيا... وعاد.. ثم عاود الاغتراب إلى سيراليون.. وفي سيراليون تعرف إلى فتاة لبنانية تدعى وديعة، تعيش في كنف خالها تاجر السجاد الأصبهاني.. وقد أحبها، وخطبها من خالها.. فوافق الاثنان.. البنت وخالها على الخطبة.. لكن الخطيبة، اشترطت، وأصرت، أن تكون مراسم العرس في لبنان حيث يعيش والداها.. بالتحديد، في بلدة مشغرة.. التي لم يكن يعرف أحد في تلك الأزمان، أن لمشغرة قمرا يطلع في مطالع الصيف عند الأفق، يكاد الناظر إليه يحسب أن بالإمكان إمساكه من أذنيه.. وإخضاعه لعملية ترويض، تجعل منه سراجاً دائم الاشتعال في ليالي الشتاء المعتمة...

وقد شهدت مشغرة، بحضور لائق من قمرها.. وبمباركة من خوريها أبي فانيوس، الذي صدف أنه كان شريكاً لعمي في رحلاته المدرسية أيام الطفولة، وأيام الدراسة الابتدائية، حتى السرتفيكا الفرنسية، عرساً تميز بدبكته الفريدة، ذات النسق الواحد الممتد على شكل إهليليجي غير مكتمل، ولمسافة ثلاثة كيلو مترات، باتجاه القمر..

قضى عمي، وعروسه، ما يسمى بشهر العسل، في غرفة مستأجرة في الجانب الشمالي لأحد فروع نهر بردى، في منطقة تدعى الزبلطاني، وبعد أن أنجب ولدين، وأصدر مجلة يسارية الهوى، ادعى أن جلده لم يعد يحتمل قرص البعوض الدمشقي.. في زمن لم تكن المبيدات قد اكتشفت فيه.. ولهذا غادر، مع عائلته، بعد موافقة من زوجته وديعة، إلى الأرجنتين.. وقد اكتشفت وديعة أن المسافة بين دمشق وبوينس آيرس ليست أبعد من دمشق إلى مشغرة قياساً على الحنين..

باختصار، كانت تلك آخر هجرات عمي.. ولم يعد إلا حين صار جداً لأطفال لا يتقنون من العربية إلا كلمة أصر على مناداته بها، هي كلمة جدو.. وفي غمرة محاولات يائسة لتعليم أحفاده بضع كلمات عربية، أدرك أن مرض الربو هو الذي جعل الأحفاد يتعلمون أنصاف كلمات، فتوقف عن هذه المحاولات الفاشلة، لأنها كانت تفضي إلى لغة هجينة ومربكة..

وتوهم عمي أن إصلاح مثل هذا الخلل ممكن بعلاج أسبابه.. وأكد أنه ما ان يتدارك ربوه اللعين، ستصبح لديه القدرة على إعادة ألسنة الأحفاد إلى لغة أجدادهم.. تلك اللغة التي كاد هو نفسه ينساها..

أما أطباء بوينس آيريس فقد نصحوه بالعودة إلى وطنه، لأن هواء الوطن الجاف هو الكفيل بطرد نوبات الربو لديه... فبعض أنواع الربو تسببه جرثومة الحنين.. وحنينه كان دناً مترعاً بخمرة الشوق..

لم يصدق النصيحة.. فقد كان صاحب مجلة يسارية، كما سبق وقلت، لكنه رأى بقلبه وعينيه، كيف أن وديعة استيقظت ذات صباح.. وراحت تمارس بعض تمارينها الرياضية.. فيما نبهها عمي إلى أن تمارين هذا الصباح تمتاز بعنف غير مألوف..

تابعت تمارينها، وقالت: إنما أحاول طرد فيروسات الانشداه إلى الأرض التي ولدت فوقها، تلك التي غزت روحي مثل مرض لا يقاوم.. كأن قمر مشغرة تفتت ملحاً، وتغلغل في دمي..

بعد الظهر صنعت زوجة عمي كعكة لها أجنحة ملائكة.. وقالت للعائلة المجتمعة على مائدة أول الليل، بلغة عربية.. ولكنة لبنانية ريفية، لم يعتد عليها الأبناء.. الأبناء الذين يتقنون لغة الكوستيجا جيداً: هذه الكعكة، يا أولاد، اسمها كعكة الحنين، كلوها، بالهناء والشفاء.. ولكن اتركوا لي حصتي.. وأيقظوني في الصباح، حين تختفي حلاوة الكعكة من أفواهكم...

وقد حاول عمي، والأولاد، إيقاظ وديعة في الموعد الذي حددته.. لكنها لم تستيقظ أبداً.. وبقيت حصتها تتعفن في براد الغربة..

ومنذ اللحظة التي أغمضت فيها وديعة عينيها إلى الأبد.. راح

* قاص من سوريا

عمي رضوان يجمع أشياءه في علب كرتونية..
جميع البناطيل التي ارتداها في مغتربه.. وكان عددها يقارب الألف بنطال.. وقمصانه الفاخرة، ذات الأزرار المنحوتة بأيد ماهرة من أصداف البحر.. وبدا في استعداداته لرحلة العودة، كما لو كان يعد العدة لرحيل أبدي، شبيه بما فعلته زوجته... لم يكن قد استوعب رحيلها بشكل منطقي.. وعلى الأغلب ظن أنه سيلقاها، حين يصل إلى البلاد الأم، مستلقية تنتظره على رمال الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسط..

ولأن كلماته المكتوبة بخط عربي فوق أوراق سمراء فاقت كل حدود الكراتين.. وبسبب الزغب المنبعث من الأوراق المكررة الصنع.. راحت أنفاس العم تضيق، وتضيق.. ووصل به الأمر إلى الاعتقاد القاطع بأن أوكسجين البلاد الغريبة عنه أضحى ضيقاً عليه..

ولهذا اتكأ فوق أوراقه ونام.. فيما اعتقد ولداه وابنتاه أن أباهم مات..

استيقظ في مشفى سانتا فاتيما.. وكان ما يزال مختنقاً برائحة الأوراق، ورائحة الكرتون.. ومع ذلك استطاع أن يصرخ.. ربما بفضل نكهة الأحرف العربية، فور صحوته: أين وديعة؟..

وبقسوة بالغة قالت له البنت الكبرى: ماتت..

لكنه لم يشأ سماع الكلمة المشتقة من الفناء.. وأرهف سمعه لتصحيح بسيط همس به ابنه: عادت!

قرر الأب بصيغة السؤال: إلى مشغرة؟..

وقبل أن يجيب الابن، تقدم الطبيب مقدماً تعازيه الحارة بلغة الكوستيجا النقية.. لغة أهالي كاستالونا.. ولحظة شد الطبيب بكلتا يديه على يد عمي.. أدرك العم أن وديعة صارت في العالم الذي لا عودة منه.. وأدرك أيضاً أن القطارات، في هذه البلاد الغريبة، لا تحتفظ برائحة المسافرين.. فزاد هذا في إصراره على العودة.. حنيناً إلى موجات بحر تستعيد ذكرى السابحين..

ودع أولاده، تاركاً إياهم يرطنون بالكوستيجا، ويشتمون زوجاتهم بالعربية.. ما عدا ابنته ماريا.. لأن ماريا، رغم بلوغها الأربعين، لم تكن قادرة على استيعاب الكلمات المجردة، من مثل: الغربة.. الوطن.. العودة.. الموت.. الشوق... منذ أن شفيت من الحمى الدماغية بعيد عيد ميلادها الثاني عشر.. وهي، كما أعلن الطبيب، لن تتعامل من الآن وحتى نهاية العمر إلا مع المحسوس..

ها هي معه، مثل قطة أليفة، أو مثل ورقة مغطاة بحبر الكلمات في مذكراته الطويلة.. وها هو يعود وحيداً، وحيداً حتى النخاع، مع أوراق مذكراته.. ومعها ورقة إضافية معنونة باسم أمينة.. مبحراً على ظهر سفينة.. لأن أياً من شركات الطيران قبلت الاعتراف بالكراتين التي ضمت المذكرات على أنها جزء من روحه.. والروح، حسب احتجاجاته، لا وزن لها.. إذاً.. لا بد أن ستة ملايين وسبعمائة ألف، ومائتين وأربعة أسطر، ونصف السطر كان يجب أن تعفى من شرط الوزن.. وهذا ما لم يحدث..

وأما البحر فكان رحيماً، ومنصفاً.. وأما ربان السفينة، فكان متحدراً من جدة عربية.. ولهذا كان يأتي كل مساء.. يسند جذعه الضخم على الكراتين.. ويروح يستمع إلى حكايات الرجل العربي.. مستمتعاً، لا بالحكايات.. بل بإيقاع صوت الجدة المنبعث من حنجرة عربية.. ولكي ينتهي الربان من سماع كل الحكايات، كان عليه أن يطوف بسفينته بحار العالم سبع سنين.. وهذا لم يكن في مصلحة عمي لأن ريح البحر المالح فاقم من حالة الربو لديه.. ولهذا مر الربان بسفينته من رأس الرجاء الصالح لمرة واحدة.. رحمة بالرجل العربي الذي ضاقت أنفاسه كثيراً عند خط الاستواء..

انتهت الرحلة في ميناء بيروت.. وقبل أن تطأ قدما عمي اليابسة، التفت إلى البحر.. واعطاه اصبعه بما يعني: هذه لك.. لقد وصلت حياً أيها المالح القذر..

ولم يعرج على مشغرة، قرية زوجته وديعة.. ليس من قلة وفاء.. بل لأن شوقه للاقتراب من تخوم الحياة، ومن جفاف رياح الصحراء المشبعة بالأوكسجين كان أكبر من أن يفكر في الوفاء للأموات..

مضى سريعاً إلى دمشق في سيارة شاحنة.. بسبب كراتينه اللعينة.. وكان عليه أن يعبر الحدود بقوة الشوق.. ملاحظاً أن أحداً من العائلة لم يكن في استقباله عند وصوله إلى الشرق.. ومدركاً في الآن ذاته أن سبب هذا الخلل مرده إلى التدني المذري للعملة الأرجنتينية.. وإلى أن أحداً لم يأخذ أمر عودته حياً على محمل الجد..

توقفت الشاحنة عند مدخل بيت أخته، وكان طبيعياً أن تستقبله الأخت بفرح وشوق ودموع، ولكن دون زغاريد.. بغض النظر عن منظر الكراتين التي أثارت غيرة الجيران.. واحتارت الأخت أين ستضع مثل هذه الثروة، سوى أن تودعها في مخزن قبو، تعود ملكيته لصاحب الدار.. وهذا المخزن كان الملكية الوحيدة المتبقية للمالك في داره، كي يبقى حجة له من أجل الاحتفاظ بمفتاح للدار، بعد أن تهالكت أجرة الغرف إلى حدود مزرية لا تساوي ثمن مفاتيحها.. ووافق الرجل المفجوع على أن الكراتين تحوي أشياء ثمينة..

وللأسف لم يكن في الكراتين سوى بناطيل بطل استخدامها.. وكلام لا يساوي في سوق الصيرفة فلساً واحداً..

والأرجح أن المالك كان يقدر، بحس تجاري عال، أن هذا الرجل العائد بكل هذه الملايين من الكلمات، وقد قطع بها محيطات وبحاراً، لابد أنها تساوي شيئاً.. فقال مستجدياً عمتي: اعطني حفنة من هذه الأوراق..

وفيما عمي كان يأخذ قسطاً من راحة القيلولة، أخذت عمتي كومة من الأوراق من أقرب كرتونة إلى يدها.. ودفعت بها إلى الرجل..

ومن حسن الحظ أني، بعد عشر سنوات من موت عمي، سأقع على هذه الأوراق معروضة على رصيف يدعى سوق الحرامية، مع رجل له لحية مهملة.. عرضت عليه بيعها.. فرفض.. وقال بإباء: هذه الأوراق ليست للبيع.. بل هي لاجتلاب الزبائن..

وبعد مماحكات مريرة، رضي الرجل تأجيري إياها، شرط أن تظل المخطوطة تحت ناظريه.. وساومني طالباً خمسين ليرة أجراً لكل ساعة قراءة... وإذ أبديت رغبتي في نسخها، ضاعف الأجر..

وصرخت بالرجل: هذه الأوراق كتبها عمي.. هذا خطه.. وهذه أوراقه..

هز رأسه بكسل متقن، وقال: أعرف.. لقد انتظرت قدومك عشرين سنة.. ولهذا الانتظار ثمنه..

صمتَ.. ثم أغلق عينيه، ونام.. وكان علي أن أهزه بقوة كي يستيقظ.. فتح عيناً.. وأبقى الأخرى مغلقة.. وحشرج: عمك رضوان.. أليس كذلك؟..

أجبته: أي والله.. رضوان عمي..

فمر بكف حنونة على الأوراق.. وقال: وطئت قدماي الأرختنينا أنا وعمك في لحظة واحدة.. وعدنا فوق سفينة واحدة.. وفي طريق العودة، هبت عاصفة قوية، كانت ستودي بنا، وبالكراتين، وبعمك، وبالقبطان المهووس بإيقاع حكايات الجدة.. وفي تلك اللحظات عرضت على عمك بيعي كراتينه.. لكنه رفض..

سألته: لا بد أنك كنت تحمل ثروة كبيرة..

هز رأسه، وهذه المرة هزه بأسى وخيبة: نعم.. كبيرة.. كنت سأعود بها إلى حيفا.. لولا أني التقيت واحداً من أبناء مدينتي، قال لي: لا تذهب إلى حيفا.. فعائلتك ليست هناك.. لقد رحلت..

ـ وأين أجدها؟..

ـ تحت خيمة في أي صحراء من صحارى الوطن المتسع... وبقيت في بيروت أحاول معالجة الشوق إلى أهلي الضائعين.. وأبعث برسائل دامعة عبر كل برامج الإذاعات العربية.. تلك التي كانت تبدأ، وتنتهي بنشيد: «وسلامي لكم يا أهل الأرض المحتلة.. يا منزرعين بمنازلكم..»

وفيما كنت أنتظر الجواب، ضعت في مواخير المدينة..

مذكرات العم المستأجرة:

يوم الأحد ١٣/ ١١/ ١٩٤١

جاءت أمينة.. وقبل أن تجيء.. كاد قلبي ينفطر من انتظارها.. ها هي تقترب.. تلبس فسطاناً أزرق بلون سماء أيلولية بلا غيوم.. وكانت لها ضفيرتان، لم يستطع المنديل الأرجواني حبسهما.. فتطايرتا حول كتفيها مثل يمامتين من قلق..

لم تسلم.. واكتفت بابتسامة شاحبة ودودة شعت للحظة قصيرة من طرف شفتيها.. وكان علي أن أملأ فراغ الجفاف.. أخرجت دفتراً من جيبي، ورحت أقرأ لها قصائد لعشاق يائسين.. وأدس لها بين الفينة والفينة أبياتاً كتبتها لها.. وكانت تستمع مبهورة إلى الأبيات، إلا حين أصل إلى مكنونات نفسي، ورسائل قلبي إليها، فتطرق، وتروح تعبث في تراب الحديقة برأس حذائها.. وترسم على الأرض خرائط لأقمار معتمة..

ـ أراكِ غداً؟..

هزت رأسها نفياً لمرة واحدة.. وإيجاباً لمرة أخرى.. ثم مضت.. وبقي الشعراء بين يدي مشتاقين للمسة لم تكن تسمح بها قوانين الحديقة..

يوم الإثنين ١٤/ ١١
لم تأت.. وكان وقتي فارغاً مثل جوف قصبة مرت عليها أصياف جافة كثيرة.. أصياف بعدد الشهور التي طلعت بها أمينة مطراً على حقولي المجدبة..
يوم الثلاثاء ١٥/ ١١
جئت إلى الحديقة مبكراً لأنتظر أمينة، فوجدتها بانتظاري... فسطانها الأزرق ذاته.. وجديلتاها النافرتان من المنديل.. وكانت الضفيرتان تنسدلان بسكينة وحزن.. وأما رأس حذائها فلم يرسم أية أقمار على التراب.. كأنما جاءت غيوم، وغطت كل كواكب السماء..
قلت: لا بد أنك يا أمينة تدركين أني أحبك.. وشياطين جهنم غير قادرة أن تفرق بيني وبينك..
ردت: أدرك..
أضفت، بعد سنة من الصمت: وأستوعب أن أمك مريضة.. وأنها بحاجة لك.. لكن الحياة للآتين، وليست للذين صارت بحوزتهم جوازات سفر قطعية للرحيل..
ساد هدوء قدسي.. حتى أن أوراق الشجر فوقنا، ومن حولنا، كفت عن الحركة..
وحين تحركت أول ورقة في الشجر، كان حفيفها منسجماً بشكل هرموني مع صوت أمينة:
- يا رضوان أمي تحتضر..
ثم انهمرت دموع من عينين مشرقتين.. كأنها مياه من صخر شحيح..
الأربعاء ١٦/ ١١
أمينة لم تأت اليوم.. كانت أشجار الحديقة حزينة.. وقد سقطت ورقة صفراء فوق رأسي.. ومر متسول.. وقال: من مال الله... فأعطيته الورقة..
الخميس ١٧/ ١١
أنا الحديقة.. مرت شمسان فوق أشجاري.. وفي شتاءين متتاليين أبقيت أوراق الأشجار خضراء.. ولم يمرا..
السبت ١٩/ ٢/ ١٩٤٢
مررت اليوم من حارة أمينة.. للمرة الألف أمر.. أقف تحت نوافذ بيتها منتظراً صرخة الفجيعة..
الأحد ٢٩ / ٤
لم أمر منذ شهر.. اليوم رأيتها وهي تضرب الأرض بإيقاعات قبقاب خشبي نحو الصيدلية التي في زاوية الحارة.. ثم تعود مع الصيدلي.. كان يركض خلفها.. بالأحرى خلف فتاة بلا منديل.. ولا جدائل تحت المنديل..
الثلاثاء ٢٩/ ٧
لم أمر منذ سنتين.. كنت منشغلاً بكتابة قصائد لا قوافي لها.. قصائد تشبه أوراق الصفصاف..
٣٠/ ٨
أمينة لا تأتي.. وأمها لا تموت.. وثمة حنين للرحيل إلى جزر تذيب جراح القلب بوهج شمسها.. وتمط حبال العشق ببعدها إلى درجة التمزق... ها أنا أرحل إلى سيراليون.. وسأعود منها إلى مشغرة ذات القمر العجيب، مع وديعة التي ستصبح زوجتي..
كانت أمينة قد نامت في أعماق القلب والذاكرة.. مثلما نامت خطاً مسطوراً بقلم غير قابل للمحو، في دفاتر تاجر يهودي عتيق..

رسالة من الأخت الحنونة:

أخي رضوان.. ماتت أم أمينة قبل سنتين. وأما أمينة التي صار لديها خبرة واسعة في مداراة المحتضرين، فقد احترفت هذه المهنة... وصارت تعرف في جميع أنحاء المدينة باسم «أخت المحتضرين».. وهي تحاول ألا تذكرك.. وحين كان خالك يحتضر، كانت هي تتابع مراحل احتضاره الطويلة.. وسألتها عن عمد: هل تذكرين أخي رضوان؟..
نظرت إلي بشذر، وعنفتني، وقالت: هل ترين الوقت مناسباً لمثل هذا السؤال؟!..
ها هو عمي يرقد الآن في غرفة حقيرة.. متمدداً على فراش قذر.. يتغطى ببطاطين وسخة ومهترئة..
يفتح عينيه متذكراً كل أوجاع الغربة.. ويسأل عن كراتين مذكراته.. وعمن سيرث عشرة آلاف بنطال عادت معه من الأرخنتينا..
تقول له المرأة التي تعاني السهر عليه ليل نهار: اطمئن.. أنا سأرتب كل الأمور التالية..
يمسك بيد واهنة يدها.. بالأحرى هي تقرب يدها من يده كي يمسكها..
يقول لها عمي بثقة لا يرقى إليها الشك: إني أحتضر.. أليس كذلك؟
تهز رأسها نفياً.. وتبكي..
ثم تبكي..
عمراً ضاع في حضرة المحتضرين..

الفتــق

غادة الحلواني★

منذ أن مات الصبي وهي تحكي قصته كل مائة يوم عندما امتلأت غرف الشقة بمياه المجاري، تقلصت وجوه الجميع تقلصات الذنب المعشق بالهم الثقيل. وجاء الصوت الحاد آمرا إياه بنزح المياه على الفور. الصوت الذي لن ينساه جميع من حبسوا في الغرفة القصية التي تطل على ممر مظلم امتلكته القطط والفئران، لتعيش في سلام دائم.

والصبي أراد منذ البداية أن ينزح المياه، لذلك سرعان ما نسي ذلك الصوت الرنان لتلك المرأة القصيرة البدينة وعندما التفت أصابعه العشرة حول عصا الممسحة جاءت البجعات السبع، تشفط المياه الرمادية، واللقالق العشرة تعب المياه السوداء.. والمرأة البدينة دحرجت عشر خوخات في طريق ممسحته.

والصبي أراد منذ البداية أن ينزح المياه الداكنة، لذلك هرست ممسحته البجعات السبع. واللقالق العشرة والخوخات العشر. وحين صرخ جميع من انحبس في الغرفة القصيّة التي تطل على الممر المظلم انفتق مخه من الخلف فتقا بلغ عمقه سنتيمترا واحدا وطوله سنتيمترا واحدا. حينئذ اهترأت ممسحته، ولكنه أراد منذ البدء أن ينزح المياه. قرّبت على كتف حبيبته وخرج من سيارتها. وعندما وصل إلى الناصية رأى قافلة من البشر الذين يرتدون جلاليب رمادية تتلاشى مع الأصفر.. لكنه أراد منذ البداية أن ينزح المياه.

فعرف أنها قافلته. ولما أخذت المياه تشكل دوامات سريعة، أدرك أن سبب البقع الخضراء هو انفراط عقد المرأة القصيرة البدينة عندما فقدت نبرتها الحادة.. لكنه أراد منذ البداية أن ينزح المياه.

فاحتمال أن يخرج المحبوسون في الغرفة القصيّة التي تطل على الممر المظلم احتمال يتردد همسا بين جنبات الأصفر حينئذ، سيعود للقطط والفئران الهدوء الذي افتقدوه منذ دوى انفتاق مخه بين أرجاء كل الممرات المظلمة ولكنه أراد منذ البداية أن ينزح.

★ قاصة من مصر

جماليات العزلة

محمد القيسي*

ظهيرة الثالث من آب الساخنة، أنهى الكاتب مخطوطا جديدا وأعطاه هذا العنوان الطويل «جنّاز تذكاري لليالي الألف جوار بيتك» ولم يكن جديده هذا الانتاج عزلته التي دفع نفسه إليها دفعا، بفعل الأشياء المائلة التي يراها في المحيط وخارج المحيط، ونفرته من الجو العام، الثقافي منه خاصة، فلم يعد يغادر البيت، أو يتصل بأحد، إنه حسب في آخر بعض المساءات يمر إلى مقهى قريب، يأخذ قهوته المرة وحده، يقرأ أو يكتب، ليعود آخر الليل راجلاً، تحت ضوء قمر عليل، محفوفاً، بأضواء شوارع خالية من العابرين، وكان في عزلته هذه قد أوغل في أكثر من عمل قرائي، متوزعا ما بين ثلاثة أسماء: دانتي في مخطوط «الكوميديا الإلهية» من ترجمة كاظم جهاد مع مقدمة هي دراسة موسعة عن شغل دانتي وانشغالات الآخرين به نقادا وشعراء، كان الناشر، من باب الصداقة، طلب منه الإطلاع على المخطوط وقراءته قبل الشروع في طباعته، الثاني كان مختارات ضخمة من أشعار راينر ماريا ريلكه، صدرت حديثا عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، وكان لهذه المختارات فعلها في نفسه، خاصة «المرائي والسونيتات» منها، مما جعله يرى الى جماليات العزلة، وأن يمدحها، هي التي تضعه في خضم هذه الاعتمالات والعذابات التي عاشها بعض أسلافه المحببين إليه، أما الثالث فكان كتاب مذكرات للأمريكي ويليس بارنستون، تحت عنوان: «بورخيس: مساء عادي في بوينس آيرس» ورأى أن ما من كتاب على مدى السنوات القليلة الماضية أمده بالمتعة والجمال والمعرفة كما هذا الكتاب الفاتن، وأن ما من دراسة أو كتاب سابق عرّفه وحببّه ببورخيس، بما فيها كتابات بورخيس نفسه، كما فعل كتاب بارنستون هذا، ورأى أن الحب يبدع أجمل الكتب، فهذا الكاتب الأمريكي الذي يقرأ له لأول مرة، أحب بورخيس عميقاً، ورأى فيه عبقرية عظيمة، مثلما أحب الكتابة، فأعطى هذه التحفة الفنية الراقية.

ظل الكاتب مأسورا بهذه المناخات الإلهية، ما بين جحيم دانتي وفردوسه، وغنائيات ريلكه الكابية، إلى عوالم من العظمة والعبقرية يرصدها بارنستون من بورخيس وعنه، ظل يجوس هذه الأكوان جاهدا في التخلص من تأثيراتها، إلى أن أنجز جنّازه المبلّل بكآبات سنينه الخمس الأخيرة، بعد ذلك أفضى إلى فراغ عميم.

رقم الكاتب مؤلفه الجديد على جهازه، وأعاد قراءته ثانية، فازداد حزناً، كان حزنه هذه المرة غريبا، يموج بتناقضات شتى، ثمة رضا ما وفرح بما فعل، فنعت حزنه هذا بالحزن السعيد، مثلما أحس برعشة خوف ما تعتريه كلما وقعت عيناه على مخطوطه هذا، ولم يعرف لهذا الخوف مبعثاً، لكأنه يقدم على الكتابة، ويجربها للمرة الأولى، ولعله فكر في الموت، وتصور أن يكون هذا الجناز مؤلفه الأخير.

كان المساء نسيما رائقا، ورأى أن يكافئ نفسه، بأن يفكّ عزلته، ويمشي إلى المقهى، ونوى أن يتناول عشاءه في الخارج.

تمّ للكاتب ذلك، ورأى إلى المدينة، والمدينة هنا هي المسافة الممتدة ما بين باب البناية التي يسكن، حتى باب المقهى الذي يجلس، وأحس كما لو أنه يراها لأول مرة، كانت الشوارع نظيفة، والناس يمشون، وكان وحده في زاوية المقهى يتأمل، ويشرد في الأشياء. لم يحمل كتاباً أو مجلة، كما لم يصطحب كعادته حقيبته البنية الملازمة له، هكذا رأى نفسه عاطلا، إلا من شغل البصر والتأمل.

مشى الليل، ومشى الكاتب إلى غرفته، لا شغل له غير مخطوطه الجديد، أعاد قراءة الجنّاز، بدّل بعض الكلمات، وأضاف إليه أخرى، ورأى أن حزنه يستيقظ من جديد، فأحب عمله هذا، ثم خاف منه، ولم ينمَ تلك الليلة.

* شاعر من فلسطين.

كان يعرف أنه سيقضي الأيام التالية متفرغاً لهذا المخطوط، قراءة وإعادة قراءة في كل الأوقات، فبعد أن يستيقظ من نومه صباحا، سيغسل وجهه ويجلس إليه مع فنجان القهوة، وسيدخن سجائر كثيرة، قبل إفطاره، ويكون إذاك قد كوّن انطباعاً ما حول ما كتب، في الظهيرة سيتكرر ذلك، ويرى الى اختلاف المناخ وأثره في القراءة، مثلما يرى الى درجة تأثير المخطوط فيه، وسوف يطول سهره مقلبا مخطوطه داخله، وبين يديه على كافة الجهات، سيقرأه كاملا، من السطر الأول حتى السطر الأخير فيه، وسيقرأه مرة أخرى بادئا من الوسط كيفما اتفق، وثالثة سيقرأه من نهاياته، ويكرر هذه القراءات من جديد، ولسوف يتألم طويلا عند مفردة ما، أو تركيب لغوي شك فيه، أو رغب في تغييره بمفردة أخرى أو تركيب أكثر فعالية في عكس حساسيته الفنية، كما يرى، وليس ذلك بالأمر اليسير، سيما حين يعجزه الوصول إلى المفردة المبتغاة، أو التركيب اللغوي الذي يراه أكثر ضرورة، وإحكاما في سياق البث أو القول الشعري.

سينهض عن مكتبه بأوراق المخطوط، ليقرأه في الشرفة الملحقة بمطبخ شقته،وسيفعل ذلك أيضا في غرفة نومه، وفي طريقه الى المقهى، سيكون المخطوط بين يديه، لا داخل الحقيبة، وسيقرأ ما أمكنه منه، بينما تمرُ عليه العربات والضجيج، قبل أن يأخذ مقعده المعتاد في زاوية المقهى، وهناك يتجوّل طويلا ويحلُ في كتابته ليرى، سيملُ الجلوس في المقهى بعد أن يفرغ من القراءة، سيكون منتصف الليل، وفي الطريق إلى البيت، سيعرج على شارع الثقافة الجديد في طريقه، وسيرى إلى إحدى الطاولات هناك، وسيجلس مرة أخرى الى مخطوطه، سيفرد الأوراق أمامه على الطاولة، يشعل سيجارة ويذهب في القراءة، حيث يقلُ المشاة الآن، سيجلس دون مراقبة من أحد، أو عيون تتلصص عليه من هنا وهناك، وسيتعرف على نفسه فيما كتب، عبر كل هذه الأمكنة والمناخات والأوقات المختلفة، لربما يهتدي إليه ويرى ما فعل، لسوف يحذف ويضيف، إلى أن يستقر أخيراً أو يحوز الرضا، الرضا النسبي، ولن يكتفي باختباره الشخصيّ، وبعديد القراءات لنصه، سيلتجئ إلى ابنته وولده، وسيقرأ عليهما كثيرا من المقاطع، بينما يراقب وجهيهما ليرى أثر ما يقرأ عليهما، كما سيستمع إلى رأيهما فيما سمعا.

ما من أحد ممن حوله سيدرك هذا الألم الذي يعيش، حتى إذا ما تعب عصباً، وخذلته الكلمات، يكون أتفه الأسباب كافيا لاثارة غضبه، وافتعال الشجار، لكنه سرعان ما سيهدأ، ويطيّب خاطر من أغضب، ويملؤه الأسف، متفكرا فيما يحدث، ولماذا تفعل به الكتابة هكذا، وتدخله مثل هذه الأقانيم الغامضة، وسيقبل أبناءه ويعانقهم بالحنان كلّه، وسيقول لامرأته: تحمّلت الكثير، ولم يبق إلا أقله، ويفعل كل شيء مكفراً عن غضبه، وقد يلجأ إلى غرفة نومه مغلقاً الباب عليه ليحدّق في المرآة، ويبكي، ويرى إلى نفسه كيف يبكي، كيف تعتكر عيناه وتحمرّان، ويرى عمق الحزن فيهما، سيتبع خطّ الدمع، محدّقاً في الدمعة وتحولاتها من اللحظة التي تفيض فيها عن الجفن وانحدارها البطيء على صفحة الوجه وتآكلها عبر انسيابها، حتى تلاشيها في غابة شاربه الكث الذي خَطّه البياض، ولسوف يتأمل كلّ ذلك طويلا، ويتألّم، ليعود من جديد إلى مخطوطه قراءة وتفحصاً. ويتساءل: هل كان يرثي نفسه، في جنّازه هذا، أم كان يرثي الأيام والسنوات البعيدة، أم كان يرثي الحياة نفسها، وليس حسب، المرأة التي عرف وأحبّ، وعاش بين يديها مجزرة الأحاسيس الخاصّة، والفرح الذي طوّق به الأرض، والمدائن، ورآها أخيراً تموت، وتختفي عن عينيه تحت طبقات التراب والضباب والنأي، ولماذا تسللتْ إلى جنّازه هذا، جنّازه الذاتي، قضيةُ وطنه، ومجازر أهله، حتى اختلط النشيج بالنشيج، وسيبرهن له ذلك على استحالة الفرح الفرديّ الخاص، بينما تتعاظم مآسي البشرية، فكيف حين تكون هذه البشرية، من أبناء جلدتك، وأفراد عائلتك وأهلك، هكذا يتّسع الإنشاد ويعمق، ليشمل كل هذا البلاء المحيط، من القلب حتى أبعد نبتة في الأرض التي تتعذّب، وتوشحها المآسي!

يفكر الكاتب بهذا كلّه، ويخفق بشجى الحياة، يعرف أنه لن يدفع بكتابته أوجاعه الذاتية ولا أوجاع أهله، لكنه يظلُ يذهب من جديد إلى الكتابة، مثلما يذهب إلى القراءة، فهل يرى في ذلك عزاء أو علاجاً لقصوره، وعجزه الإنساني عن

الفعل الحقيقي المغيّر؟ طوى الكاتب نفسه على مكتبه وحدّق في فراغه الجديد، فراغ داخليّ، فراغ كامل النظافة، هو الخواء والخلاء نفسه، كما لو أنه أقفر تماماً، من أيّ موضوع أو فكرة، وقد أفرغ من الكلمات، أو التعبير عن أي شيء، لكأن جنّازه هذا، كان كلّ ما يملؤه ويشكّل نسيج رغباته الداخلية، وكلّ أثاثه ومعناه الجوانيّ، والآن لا شيء، وقد أقفر تماماً.

حاول أن يخطّ إجابات قصيرة على رسائل الكترونية، كان أجّل الردّ عليها أثناء إنغماره في جنبات شغله الأخير، فلم يستطع، ولاحظ غياب القدرة على ذلك، مثلما غياب الرغبة ايضاً، كأن بمخطوطه هذا قتل الكلام الآخر ومحاه، أيعود ذلك إلى استمرار وتواصل اشتباكه والتحامه العضويّ بمخطوطه هذا، وأنه بعد لم يصل إلى المسافة الضرورية اللازمة، ليرى إليه ككائن أخذ استقلاله عنه، وأمكن له أن يصادقه أو أن يخاصمه؟

لعله فكّر، أو تساءل بينه وبين نفسه بمثل هذا. وحتى يدرأ عنه سماكة هذا الفراغ، راح ينظر إلى موجودات المكتب أمامه، من صحف ومجلات، وكتب تنتظر دورها في القراءة، وفكّر، لعل القراءة تسعفه من التوهان، وتعمل على إزاحة هذا الإحساس الكثيف بالفراغ الداخليّ، فمن لا يقرأ لا يكتب، ولا كتابة حقيقية لا تسبقها قراءات معمّقة.

قام عن مكتبه، ومشى قليلاً حتى صالة الجلوس، ثم انثنى إلى الشبّاك المواجه لمكتبه، أزاح الستارة وألقى بنظره إلى الخارج، كان الليل وحيداً هناك، وكان الصمت.

عاد إلى مقعده وجلس.

مدّ يده إلى أقرب كتاب على يمينه، كان خطّط لقراءته غبّ الانتهاء من جنّازه، كتاب مذكّرات، حديث الصدور. تجذبه مثل هذه الكتب، السير الذاتية والمذكرات، لما تنطوي عليه من خلاصة ودرس يتمثّل في جوهر التجربة والحياة والكتابة، فهي غالباً ما تكون أكثر انفعالاً وحرارة بين مؤلفات الكاتب، وأكثرها دفئاً، كان الكتاب «طائر على سنديانة– مذكرات» لكاتب يحرص على متابعة ما يكتب، هو كمال الصليبي، ومنذ أحضر الكتاب، شدّته كلمات الغلاف الأخير، الناقلة لمقطع شعري يعتبر من تراث الأدب الإنجليزي للأطفال كما يقول الكاتب وقد وجد في هذا المقطع صدى لما يعانيه هو ذاتياً، يقول المقطع:

(طائر حكيم مسنّ حطّ على سنديانة
كلّما رأى أكثر تكلّم أقلّ
كلّما تكلّم أقل سمع أكثر
لماذا لا نكون جميعاً
مثل هذا الطائر الحكيم المسنّ؟)

ودخل الكتاب من بابه الأول «أسرة تتكوّن» ومشى مع المؤلف في تفسيره لمفردة الصليبي ودلالاتها، وتتبّعه لأصول عشيرة «بيت الصليبي» أو «أولاد الصليبي» كما يقول من أقدم ذكر لها يرد في «تاريخ الأزمنة» للمؤرخ البطريرك اسطفان الدويهي «المتوفي عام ١٧٠٤)، حتى سلالة الصليبيين التي ينتمي إليها عن طريق الذكور والإناث، حتى مولده في بيروت عام ١٩٢٩، ومولد إخوته وأخواته. كمّ كبير من الذكور والإناث، أجداداً وجدّات، وأجداد أجداد وجدّات، أخوالاً وأعماماً، وما يتفرع من كل هؤلاء، من تواريخ وأحداث تخصّ العشيرة، كل هذا التاريخ الذي يصل إلى قرنين، يحشره المؤلف في ٢٧ صفحة من الكتاب، هي مجرد عمل سماعي ونقل من آخرين، وهي غير (سجل الأشياء التي يذكرها) ولا تقع في إطار مشاهدات المؤلف، ليكون لها دورها التشكيليّ والتأثيريّ في صياغة رؤيته وبلورتها!

أحسّ الكاتب بملل القراءة وتوقّف، عند فصل «بحمدون» ص٣٥ ورأى أن يعود إلى الكتاب في ظرف نفسيّ آخر، دون أن يؤثّر هذا في رؤيته للكتاب نفسه.

نهض يتمشى قليلا في منزله، في تمرين لأعضاء جسده، دخل المطبخ، وعمل لنفسه فنجاناً من القهوة، وقبل أن يفور بكرج القهوة، وينكبّ سائله على أرضية جهاز الغاز، كان الكاتب يستعرض داخله لقاءه بكاتبة كويتية أثناء وجوده في القاهرة في الأسبوع الأول من حزيران الماضي، كان في صالة الإفطار في فندقه الذي ينزل، يحمل صحناً، لينتقي ما يفطر به، سأل نادلا، أيوجد فول هنا؟ التفتت السيدة التي أمامه، وعلّقتْ مبتسمة: الفول يورث الغباء.

ابتسم لها وتحدّثا بطلاقة، كما لو كانا يعرفان بعضهما من سنوات، ثم دعته إلى طاولتها، قبل أن يعرف أيّ منهما اسم الآخر، وأفطرا معاً. سيّدة على شيء من جمال، تلبس فستاناً مشجراً فضفاضاً، وعلى رأسها طاقية صغيرة من

النوع الذي يلبسه أهل الرياضة عادة، بدتْ له أشبه بفنانة تشكيلية، تعارفا وهما يأكلان، وأبهجه كونها كاتبة روائية، سيلتقيان أكثر من مرة، وستقدّم له روايتها الأخيرة «البلهاء» هي العاشرة بين روايات هذه الكاتبة، التي أحرجه كونه، لم يقرأ لها شيئاً ولعلها كانت كذلك بالنسبة له. دعته إلى محاضرة لها في اليوم التالي حول أدب الخيال العلمي، في إحدى قاعات الفندق، الذي ينزلان. حين كان يرفع شبك الحديد عن جهاز الغاز، ويمسح بقطعة من القماش سائل القهوة بهدوء أشبه بطقس جنائزيّ، تذكّر الكاتب رواية «البلهاء» ومؤلفتها الكاتبة الكويتية طيبة أحمد الإبراهيم التي كانت تنزل في الطابق الأسفل من طابقه في فندق القاهرة، ونوى أن يبدأ في قراءتها بينما يحتسي القهوة. عاد إلى مكتبه بفنجان قهوته الخمريّ، وكأس ماء بارد، أخذ الرواية التي وعدها بقراءتها، وتبادل معها العنوان والهاتف، رواية بدت له ضخمة في مثل هذا الوقت من الليل، ٥٢٧ صفحة، وكان منذ الثمانينيات، بعد قراءته لرواية «يشار كمال» الملحمية «مميد الناحل» قد عزم ألا يقرب مثل هذه الروايات التي تأخذ منه الوقت الطويل، والجهدَ المضني، مع ذلك حدثت في سيرة القراءة استثناءات كثيرة مع أعمال لـ«نيكوس كازانتزاكي»، و«امبرتو ايكو» و«غونتر غراس» و«خوسيه ساراماغو» مؤخرا، وما كاد يصل مطلع الصفحة السابعة من الرواية، حيث تتحدّث الكاتبة، واصفة امرأة مستهترة، هكذا: (.. وكان ذلك الوشاح معقوداً على جانبها الأيمن، فوق ردائها الأحمر البالغ الضيق، والذي يرتفع إلى ما فوق ركبتيها الناصعة البياض، حتى يكاد يبين ردفيها العريضين..) حتى ألقى بالرواية جانباً، متسائلاً، كيف يمكن أن تكون هذه الرواية هي العاشرة للمؤلفة، وتقع في مثل هذه الأخطاء اللغوية، التي لا تخفى على طالب إعداديّ نبيه؟ ولم هذا الاستهتار باللغة، المنتشر في كتابات هذه الأيام، لكأن اللغة، والمعرفة بها، وبأدق أسرارها أو أوضحها من نافل شروط الكتابة، وليست شرطاً أساسياً لكلّ كتابة جميلة. لن يكمل الرواية إذن، سينهض عن مكتبه ويرى إلى الليل من نافذته، ولن يستطيع النوم.

يا لها من سهرة سورياليّة، يا له من ليل لا يصل صباحاً، أو تعباً فيّ، قال الكاتب في نفسه. وراح ينظر إلى رفوف الكتب خلفه وإلى الزاوية الحديدية ذات الأطراف المذهّبة، والتي تقوم عليها صفطات من الكتب، في أعلاها بوستر كبير، كان نفّذه المعهد الثقافي الإسباني في عمّان، لندوة إبداعية له قدّمها في منتصف الثمانينيات، حدّق في الكلمات الإسبانية وفي حروف اسمها اللاتينية، لتستقر عيناه على اللوحة الحروفية التي تتوسط البوستر، فكأنها صورة لحصان دونكيشوتيّ، تتخلّلها بعض الكلمات والأسطر الشعرية..، وتحتها مباشرة، كان ثمة كتب، راح ينقل عينيه بين عناوينها، توقف أمام هذا العنوان «جورج حنين، رائد السورياليين العرب» سحب الكتاب، وهو من تأليف «ساران ألكسندريان» ترجمة كميل داغر، وأخذ يقلّب في الصفحات، كان يعرف هذا الشاعر، وكان يحمل له في داخله تقديراً خاصاً، كأحد منفيي الداخل، قبل أن يعرف النفي في الخارج، ولأنه أيضاً ذرّاع أمكنة وبلدان، وكونه كان يرى نفسه تروبادور الصمت (شاعراً جوّالاً).

التحق جورج حنين بالحركة السوريالية في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، كان صديق اندريه بروتون منذ رسالته الأولى إليه، والمدافع الصلب عنه، في وجه الانشقاقات التي أخذت تضرب الحركة، وفي وجه مهاجميه، صاحب الصوت الصاخب، في كل تجمّع يكون فيه، وهو السوريالي النقدي غير المهادن، واللامتثالي، ما أهّله وقاده في النهاية إلى النفور ثم الاصطدام مع نمط من ممارسات ومفاهيم بروتون نفسه، والتي لا يمكن الدفاع عنها بأكثر من (أفضل من لا شيء) كما كان يحدث، إلى أن توّج ذلك بكتاب القطيعة الذي أرسله إلى بروتون عام ١٩٤٨.

كان أحد أهم الأسباب وراء هذه القطيعة معرض «كوم» التشكيلي الذي تمّ فيه بيع لوحات شارك فيه السورياليون بهدف دعم إنشاء دولة إسرائيل في ١٥ آيار ١٩٤٨، وحينما عارض أحد رسامي مجموعة باريس ولم يوافق على ذلك، معتبراً أنه من قبيل المفارقة أن تساعد السوريالية في تكوين دولة، بعد أن كافحت طويلاً مفهوم الدولة، فرد بروتون عليه، بأن هذا الحل قد يسمح بأن يُحال في المستقبل دون عودة مذابح معادية للسامية، فأعطى الرسام عند ذلك لوحته، كما يقول ساران الكسندريان، هذا الحدث كان منتج الشرخ الكبير في

الصداقة والعلاقة، حيث كتب حنين رسالته تلك الى بروتون مودعاً بأسف، وعاد إلى القاهرة، وستلي هذه العودة غربات كثيرة بين اليونان ومراكش وإيطاليا وباريس نفسها، قبل أن تعود به زوجته العودة الأخيرة منها في كفن، ليستقرّ الجسد في تراب أرضه عام ١٩٧٣.
تلك الأيام، يتذكر الكاتب نفسه، كان في بغداد، يبحث عن مكان ما، بعد غربته الدمّامية، قال له زميل في القصيدة، بعد أن أخبره برحيل الشاعر:
– الآن، الجثمان وحده، استطاع أن ينهي غربة الشاعر المكانية.
فرد عليه:
* لكن قصائده الباقية، تؤبّد الغربتين، الزمانية والمكانية. ولسوف يحزنان أكثر بعد أسابيع، ويشربان الخمر في شارع أبي نواس، على ذكر «بابلونيرودا» هو الآخر الذي فعلها في أرض وطنه، رغم أن مصر عبرت القناة، وحطّمت خط «بارليف».
هذا هو جورج حنين، رجل غريب، قضى في الكتابة وغربتها عمره، وهو حريّ بزمالة الليل وتقاسم وتائر هذه العزلة.
فتح الكاتب الكتاب من منتصفه كيفما اتفق، يا للمفاجأة– كاد يصرخ الكاتب-- لقد انفتح الكتاب على نص يعرفه هو، كان قرأه قبل أكثر من سنتين، وبكى يومها إذ كان في حالة أشبه بالحالة التي يعيش الآن، إنه نص «الكمين» يقدّمه جورج حنين بسطرين شعريين لكل من بروتون وايلوار وهما:
«إلعن ما هو نقيّ،
النقاوةُ ملعونة فيك»
فيا للمعنى والدلالة التي يقدّمها هذا المفتاح، لمناخ القصيدة، وعالم الشاعر الجوانيّ!
لعل هذا النص من بين نصوص الشاعر كلّها، هو نص الوحدة، بامتياز فادح، الوحدة الممزوجة بكلّ توابلها الجاهزة من وحشة وعزلة وافتقاد للآخر، وحنين إليه، أو لا تشكّل هذه المترادفات الحادّة حال الكاتب الراهنة، قبل وبعد جنّازه الذي فرغ منه، ويعيش الآن توابعه الموجعة! وإنه لنص يُملى على الشاعر من قبل قوة ما، أو امرأة غائبة، ولربما نفسه هو، إنه رسالة، مجرد رسالة تُملى عليه، مبدوءة بالتساؤل الحيران: (لماذا ينبغي أن أسقط هكذا من جديد في فخّ الكتابة المرضيّ؟ لماذا هذه الرسائل بلا موضوع وهوس الكتابة إليك أيضاً؟) ليضيف بعد قليل: (يضايقني أن أضجر من الكتابة إليك لأنك لست نسبياً فقيراً وكذلك لأنه ليس هناك شيء لم يسبق أن قلته لك ولا أشعر بالحاجة الثقيلة لترداده).
وفي صورة من أكثر صور الوحدة شفافية وفدائحية، يقول الصوت:
(لم يعد ثمة أحد لينبهني إلى أن حياتي تتواصل..)
ثم يزداد الصوت وضوحاً ليبين عن صوت امرأة:
(صباح الخير يا سوء الفهم، أول من يظهر قرب سريري الصباحيّ، أول من يحلّ ضفائري ليجعل رأسي يضيع– سلاماً يا سراب الافتراقات القاسي الذي يتوقّف المرء عن أن يرى فيه ما يغادره، حاجز عازل بين التخلّي والصيرورة،– وأنت أيها القفاز السريّ للعناق الذي له مرور النبتة المعدّة للاقتلاع– الهدب المحتشم لعطوري المعادة للريح، لا تزال لديّ القوة لإلقاء السلام عليك..)
ويتماوج النص بين البثّ والتوصيف، في حدّة شعرية بالغة الصفاء والشفافية، إلى أن يصل صوت الرجل: (أنا دائماً على وشك وضع حدّ للتضليل، ينبغي قتل هذه المرأة التي تعتقد أن بوسعها التمدّد في سرير من الكلمات) وبهذا القول تنتهي الرسالة، ليصل عبر التقرير إلى فجائعية الحالة نفسها، ذلك أن الرسالة لم تكن موجهة إلى غيره بل إليه نفسه، كاتب الرسالة حيث يقول (واجتهدت في أن أغطي الغلاف بكتابة معتنى بها، ثم وضعت الطابع، لم يكن مركز البريد بعيداً أبداً. قبل نهاية المساء، تركت الرسالة تنزلق بلطف في العلبة. لا يعرف الناس أن يحيطوا برعاية كافية جهود الكائنات للتواصل فيما بينها. ذلك أن تلك الرسالة كانت موجهة إليّ، وكان من المهم أن أتلقّاها وفقاً للمألوف).
فأي مأساوية ينقل هذا النص ويعكس بالرهافة كلها وحدة الإنسان ووحشته في الأرض! بعد ذلك، راح الكاتب بمنديل ورقي أبيض يمسح عن جبينه عرقاً موهوماً، ولم يبك هذه المرّة، على أنه ازداد حباً وتعلقاً بهذا الشاعر المصري الغريب، الذي كان يكتب بلغة غير لغته الأم، وعانق الكتاب الذي يحمل اسمه، قبل أن يلتفت إلى جنّازه التذكاريّ، مخطوطه الأخير، وقد انفصل عنه تماماً، ومشى إلى سريره نحو نهار آخر.

اللعب لمرّة واحدة فقط

عارف علوان*

في اللحظة الأخيرة من قرارها بمنعه من الدخول لتجنب الهوة التي ستعذبها بقية حياتها، فتحتْ الباب، وأخذته من يده إلى الداخل.

أرهقها الصراع، فكّك مقاومتها، وسخرت نداءات زوجها المطروح على الفراش في الطابق الثاني من عنادها. كان الإتفاق أن يَضرب الجرس مرتين، وعندما تسأل يردّ بجملة قصيرة: حليب الأولاد!

ابتسمتْ من أفكاره حين تركها قبل يومين، ومن لسانه المغوي، وكلامه الجميل، بينما أنوار الصدق تتلألأ في عينيه. لكن، ماذا يريد في النهاية؟ أن يُشبع رغبته التي أحاطها بالكثير من العذوبة، ثم تنتهي المسألة!

«مرةٌ واحدة لا غير!» قال في همس وقور. « مرة واحدة تكفي، لتمدّ بيننا الخيط الحريري العذب، الذي سيبقى خفياً عن العالم، ومشعّاً من أعماق سرّنا إلى نهاية العالم».

أهو صادق فيما يدعي، أم يخفي ثياب الشيطان ليدور حول قلاعها اليائسة؟

«ادخلْ!...» قالت بصوت يحتضر بعد أن فتحت الباب، وهي تعرف أن زوجها سوف ينادي من الأعلى: «من؟» وحين فعل أجابت أنها أوصت البقال لإرسال حليب الأولاد! ثم أغلقت، بعد أن وقف زيد في الداخل. سيحاكمها الأولاد أيضاً.

قبل أكثر من عام، أمسك يدها بحركة عفوية ليساعدها على المرور في رصيف زلق تجلّدت فوقه ثلوج اليوم السابق، إلاّ أنه ظل ممسكاً بها أثناء دخولهما مجمّعاً كبيراً للأسواق. قال باسماً كأنه ينتبه، أخيراً فقط، إلى وجود يدها: «لن أترك يدك إلى أن تدفأ» فشكرته، تردّ على تعليقه بإبتسامة أخرى، من دون أن تشعر بثقل يده، ولا بحرارتها.

في اللقاءات التالية بدأت تنتبه إلى حنان دافئ في نظراته، ثم أصبح يتعمد لمس أطراف أصابعها وهو يتناول كوب الشاي، أو يضع يده وراء ظهرها لتتفضل بالتقدم عندما يدخلون مكاناً ما بصحبة الآخرين ، ويوليها الجانب الأكبر من حديثه في الجلسات، وحين شعرت أن هذه البذور، التي لم تلفت الحاضرين، كانت ترسل جذوراً رقيقة من الإرتياح في نفسها، قررت الإبتعاد، كيلا تسمح بالتمادي.

لقد ارتضت حالتها الخاصة، حسبت الأمور بدقة، على خلفيات متضاربة من المشاعر، فصبرت على الحرمان، وتعايشت معه بمرور الأيام، إلى أن إعتادت التحرّك في ظلامه، ثم نسته، أو تناسته، في غمرة إنشغالها بالأولاد والعمل، اكتفت بالراحة البسيطة التي وجدتها في القناعة بمصيرها المؤجل، إذ لا ذنبَ لأحد فيما حدث، ولا بالنتائج، بعد أن شاهدت عن قرب مريع فظاعة الموت وهو يهشّم رأس الإنسان بين حطام الحديد، عندما اصطدم التاكسي الذي كان يقلّهما إلى الدار بسيارة مقبلة، ويخلّف رضوضاً جسيمة في ساقي زوجها.

عليها أن تخمد رأس الشمعة من الأعلى، قبل أن ينشر الضوء فيما حولها ليتوغل، من بعد، إلى الداخل.

لكنه ظهر من جديد، بتصميمه الهادئ، وكلامه الحميم، مثل طير ينتظر، بلا عجالة، فوق غصنه الظليل، جواباً من آخر العالم على ندائه.

* كاتب من العراق يقيم في لندن

كانت تنتظر في موقف الباص، حين انتبهت إلى سيارته تتوقف على مسافة، ويترجل باسماً، ليعرض إيصالها إلى البيت.لم يراودها أي شكّ بأنه افتعل المناسبة، وسلّمت أن الصدفة وحدها خانت عهودها مع النفس، وتصنّعت الفرح بهذا اللقاء العابر، وسألت عن وصال (زوجته) وهي تجلس إلى جانبه، ثم قالت بعض كلمات المجاملة لغيابهما، ردّ عليها مازحاً أن أرقام تليفونهما لم تتغيّر في الفترة السابقة، فشعرت بالإطمئنان أن إشاراته ونظراته كفّت عن المطاردة، إذْاك لم تخشَ من دعوته، بلا إلحاح، لتناول القهوة إلى جانب سرير زوجها، إلاّ أنه اعتذر، فشعرت بالإرتياح، وفي غفلة لعينه عن إلتزام الحذر لم تفهم سببها، رجته بالتوقف خمس دقائق أمام أي دكان لشراء حاجات قليلة لفطور الأولاد، وعندما نزلت وجدته يترك المقود هو الآخر لشراء علبة سجائر، وأثناء عبورهما إلى الرصيف المقابل أحسّتْ يده تأخذ يدها كما في المرة الأولى، وبالثلج والخوف وصراخ الحرمان ينهال على قلبها حين قال: «يجب أن أعود بك في أمان إلى السيارة».

ها هو الآن يقف وسط البيت، ويعود الصمت إلى الطابق الأعلى، بعد أن أعلن الباب إنغلاقه.

دائماً يخترع الكلمات التي تقوض صروحها، تجمّد الدم في عروقها، ثم تطلق نوافيره وشلالاته في كل أنحاء جسمها الذي لم تعد تهتم بأنوثته، إلاّ وهي مشغولة بفكرة عادية تخصّ البيت، أو الأولاد أو العمل. قبل أن تخرج هذا الصباح، إنحنتْ لتجسّ ربلة ساقها أثناء وقوفها السريع أمام المرآة، كأنها تكتشفها للمرة الأولى، وتذكرت حديثه الأخير، فأحسّت إنتشاء لذيذاً يصعد على متداد ساقيها ويومض في قلبها، غير أنها ستقامت لتطرد الأفكار الهائمة من رأسها قبل أن تكبر أو تستقر فيه، فقد إنتهت إلى قرار لن تتراجع عنه، أن لا تسمح له بالدخول، تصدّه بفجاجة إذا اقتضى الأمر، رغم أنها وافقت أمس، أو...لم توافق بوضوح، أحاطت صمتها بالغموض، بعد أن شعرت بالصروح تلين على جدرانها الداخلية، بينما كانت عباراته وصوره تثير أمواجاً لا ترحم من النيران.

«ما الذي يمنعنا، نحن الأثنين، ضمن سرّنا الخاص، من التفكير كرجل وامرأة يبحثان عن أبعاد أجمل للصداقة، عن عذوبة مخفيّة وراء نظرتك الصامتة عندما تلتقي بنظرتي؟» وكانا ينزويان في مقهى يصخب فيه الجالسون حول ما وصفه بتفاهة الأمور التي يجتمع حولها الآخرون، بينما يريد، هو، أن يدّخر للقاء بينهما، حتى لو إلتقيا مرة واحدة كل عشر سنين، عاطفة لذيذة عن لحظة مشتركة، تؤجج لدى حضورهما، بين آلاف المعارف والأصدقاء، ذكرى نشوة عميقة، غابا خلالها عن العالم بالروح والجسد، ولن يحتاجا تكرارها، بل تكفي نظرة واحدة، بعيداً عن الإنتباه، لإنعاش أثرها الكامن في قلبيهما المتهاجسين!

«لكنك زوج صديقتي، وقريبتي يا زيد؟» قالت، تنتفض على صمت حلّق بها، بعيداً عن كلماته وأوصافه، في سماء عالية يضئ أطرافها الشوق، ويرتعش وسطها بنيران الرغبة ولوعة الحرمان.

«بمن تريني أفكر، لضمان الكتمان، وفهم إخلاص النوايا، إذا لم يكن بصديقة وقريبة أكن لها الود منذ زمن بعيد؟» أجاب، وهو يغور في أعماق عينيها ليشير، دون أن يذكر، إلى الظلم الذي يلحق بها بعد أن تأخر شفاء زوجها، ويتأخر فترة جديدة، بعد كل عام ينقضي في الجوع إلى رغباتها الطبيعية!

وها هو يدخل، ويقف أمامها، بينما الخوف، وعطر الحلاقة، يوسعان ضوعهما ليمتدّ أثره المخدّر إلى أبعد ركن من الصالون.

أخيراً تناول يدها، ضغطها بحنان على خده وفمه ومسحها بعينيه، فتهاوت محمومةً على صدره.

لا يوجد أسوأ من ليل الحرمان، إلاّ الثمن المطلوب مقابل التخلّص من دماملة وقروحه. لأسبوع لم تذق النوم العميق الذي عرفته في السنوات الأربع الماضية، إذ تحوّل نومها إلى مزق تشتعل بنيران الخوف والقلق والذنب، وبدا لها، رغم فترات من السكون يشرق في القلب ليطعمها لذّة الجنون ثم ينطفئ، أن هدوء الحرمان نعمةٌ، تتمناها الآن بحرقة، وتندم على فقدانها.

لم يخن زيد تعهده،لم يتصل، ولا انتظر خروجها من العمل، ترك اللقاء بها إلى الصدفة وحدها، وضمن زيارات العائلة، فقد اختفى كما وعد، تلاشى مثلما تلاشت الشهوات اللجوجة، ولم يتبقَ إلاّ حلقات العذاب، تتناوب السهر في عينيها المفتوحتين على الظلام.

إن التفكير بالأعذار يستدعي دائماً تَذكّر الخطأ، ولم يكن شلل زوجها المؤقت، ولا عاطفته الباردة في الأساس، يهوّنان من وقاحة الركوع أمام الرغبة داخل بيتها ذاته، فأي سحر شيطاني أغواها، في اللحظة الأخيرة، على التراجع، بعد أن لزمت الصمت حين اقترحَ، وقررت منعه قبل أن يصل، ثم تولاها الضعف في الدقائق الأخيرة؟

عندما صدح الجرس، إختضّ قلبها، تجمّدت الدماء فيه، ثم هرعت إلى الباب، لتقول له: «أرجوك اذهب!» بدل أن تختبئ فيعيد الرنين أصداء الفضيحة. غير أنها تسمّرت، لا تدري ماذا تفعل، إلى أن دخل.

بعد شهر، بأيامه الطويلة، عاد إليها القليل من الهدوء، خفّتْ الحمى في رأسها، وأصبحت الذكرى تعاود زيارتها في ظل غلالة رقيقة من الرحمة، من التأمل الهادئ، وعتاب النفس. مع ذلك، ظلت تمشي على أطراف أصابعها داخل البيت أو خارجه، كأن الجميع يترصدون خطواتها!

سوف تدفن السرّ في قلبها، ثم تأخذه معها إلى القبر، كيلا تسيء إلى أحد. لقد عاقبت نفسها، لأنها تستحق ذلك، لكنها ستتجنب اللقاء بزيد، حتى لا يحرك وجوده، ولا عيناه، الألم الذي لم تعرف مثله من قبل.

زادت هذه الأفكار من إطمئنانها، علمتها الحذر، والإكتفاء بالهدوء الذي كان يظلّل أيامها، وتعلمت أن تفيق، بسرعة، كلما إنغلقت عيناها لتسترجعا، في غبش الظلام، لذة الحريق الذي شبّ في دمائها وهما يتقلّبان على سجاد الصالون في إشتياق جائح.

اليوم كان عادياً في حياتها. رتّبت القليل من الفوضى التي خلفها الأولاد، وهيأت للطابق الأعلى كل الإحتياجات، وكان زوجها، الذي تعود التذمر قبل خروجها إلى العمل، قد صرعه النعاس بعد ليلة مؤرقة، وفكرت بارتياح أن أنوار الصباح تبشر بيوم جميل رغم البرد، وعندما رنّ الجرس ذهبت لترى إن كان أحد الجيران، أو رسائل البريد التي تصل مبكرة بعض الأحيان، لكن يدها تراجعت عن المقبض في اللحظة الأخيرة، لأنها شعرت بالخوف.

لم تفتح، لزمت مكانها قرب الباب، وكانت رأسها يلتصق بالخشب، وشفتاها تحبسان الكلام.

– «من؟» سألت بصوت خافت، وجل.

– «الحليب!...» قال الهمس من الخارج.

أطيـــــاف

عبدالله خليفة*

-١-

جاءه شبحٌ في الحلم وهتف به :

ـ أأنت مؤمنٌ أم كافر؟!

صرخة مدوية لم يسمعها جيدا، فلم يُجب. رأى صراطاً على جانبيه لهب، وامرأة مجللة بالسواد.أدرك بعدئذٍ إنها أمه، ثم جاء الدوي جليا، و دهش لأن الشبح يصعد على سلالم أعضائه.

استيقظ على حصى تضرب نافذته المشروخة في أكثر من موضع.عثمان كان يتطلع فيه بهيئته المرحة الساخرة. يقول:

ـ ألا تريد أن تنزل ؟!

ـ هيا أطلعْ..

ـ لا، لا، سأنتظرك هنا.

كانا قد جاءا في الليلة الماضية وأحدثا ضجة، فأستيقظ أبوه ولسان زوجة أبيه..

يسيران نحو الفندق. أمين يتطلع إلى عثمان بود ودهشة. منذ سنين حلم بهذه المشية، وبهذا الوجه العظمي، والجسد الهزيل، منذ أن حُوصر في الصندوق الخشبي وسط الصحراء، في ذلك المربع الرملي، بين أنصاب التلال الحجرية والشمس المسنونة الحراب..

هذا الوجه الحبيب يعرفه، إلتحما في معهد المعلمين، بين الكتب والأشجار والسجائر، تعاركا حول أخطر الكلمات في العالم. حين كان يزوره تفرح به أمه، ويقوم بالثرثرة معها في شؤون الأكل والدجاج و السحر، وهو الذي علمه كيف يخترقان السوق ليدخلا شركة المشروبات الكحولية، ويشتريان ست علب بيرة باردة، لاتزال رطوبة معدنها اللاصقة بالكيس تبلل ريقه..

بعدها كانت الثرثرة عند دار الحكومة، حيث كان البحر ملاصقاً لها وقتذاك، وكانت السرطانات الصغيرة الطالع من الشقوق، السوداء، الكالحة، الباحثة عن رزقها وحل الجزْر، ترمقهما بحذر..

لم يدريا ما لون السماء، ورائحة الغد المُفعمة بالرماد والنار، مكتفيان بأرجلهما التي تقودانهما إلى الباص والزقاق.

والآن هما معا، كأنه لم يفقد عمراً وأحبابا، ويدخلان ليس دكةً من حجر تحتها أسراب سراطانات وقواقع، بل بناءً عاليا، كأنه معول هائل غائص في التراب ومندفع إلى الفضاء، شكل قبيح، ومزوق بالأقواس والأصباغ و الزجاج اللامع و البلاط المرهف.

يجلسان قرب الموسيقى والماء المتدفق في خيوط لؤلؤية متكسرة، وعثمان يحدق فيه بنظرة غريبة، انعكاسات والتماعات أشتعلت مع زبد البيرة، كأنه ثعلب ينتظر غزالاً صغيراً ساذجاً عند النهر، أشياء صعدت في نفسه لم يحبها، ثمة أمر محير لا يدري به، هل لأنه لا يدفع، أو لأن عثمان يتباهى بالنقود، أو لأنه يغازل النادلة الفلبينية بابتذال ؟!

شيءٌ ما صعد إلى رأسه، شيءٌ ساخن، من هذه الطاقة البخارية النارية التي تندفع إلى مسامه، وتكهرب روحه..

يسأله:

ـ لماذا لا تشرب ؟

يُمسك خده، و يحس بأذنيه تنتفخان.

ـ لماذا جئنا هنا ؟

يقول عثمان بحماس غريب :

ـ اشرب ! انس ما تعلمته.. طالع الآن تجربة جديدة. لم تعد تلك الأفكار تعني شيئاً الآن. كل شيء تبدل. طالع بعينيك، واسمع بأذنيك..استخدم حواسك لتقرأ العالم !

يُحضر على غير رغبته عدة علب فتتكدس فوق الطاولة، يشعل سيجارة وراء سيجارة، الخيوط تلفهما، وأمين لم يتعود مثل هذا الشرب، قبل سنوات كان أقصى ما يشربه ثلاث علب، وفي العلبة الخشبية المرمية في الصحراء كان يحلم بزجاجة مشروب غازي، والآن علب كثيرة وموسيقى ونساء من شتى الألوان، وفساتين غريبة، وعطور ثمينة، وأغراب ممتلئون بالنقود والثياب والحقائب، وبنايات تنمو في كل مكان، وعدة مثاقيب تحفر في الأرض وفي رأسه وفي عمره، وبينهم عتيق خرب، وهو ضيف ثقيل في غرفة مكسورة الزجاج، مضمضته مكروهة عند زوجة أبيه.السرير البسيط الذي كان يتصور إنه سيجده، وينام عليه، حالماً به كامرأة، لم يره، وعاث الخراب بغرفته، وضاعت كتبه وأوراقه، والآن أين سيذهب؟

لم يتكلم، لم يقذف مشاعره بحبه لهذا الصديق، الذي يقول كلاماً غريباً، وهو وعده أن يكمل أطروحته عن نيازك الأفكار في الصحراء العربية، وهو الذي توحد بصورة باتريس لوممبا، وبلاد

* قاص من البحرين.

الثلج الحمراء، ماذا به؟ لا يفيق إلا ليسكر، ولا يسكر إلا ليهذي؟!

- ٢ -

حيه يغدو ورشة عمل،البيوت الصغيرة الواطئة الجدران، ذات الغرف الصغيرة التي تسمع هسهسة أسرتها في الدرب،تثقب أمعاءها، تنثر أشياءها الأليفة الرهيفة كالمصابيح القديمة، مثلما كانت تنثر ملابس الموتى عند البحر، خطواته مبعثرة، وروحه مُلقاة عند أكثر من فوهة زقاق.

هنا كان المطوع، هنا كان ذلك الكوخ الذي يُحفظ فيه القرآن، وحوشه الرملي، وزوجة المطوع التي كانت تغلي الأرز وتدعهم يكنسون البيت و«يسفطون» السمك، ذلك السمك الرخيص، وهو يشرد من عصا المعلم ولم يحفظ شيئا، وأخذته الكتب الجديدة، ولم يُعد إلى القرآن.

والآن في هذه الليالي الموحشة، حيث اختفى الرفاق، ولم يعد يجد أحدا، وكلما مر على طريق رأى خليةً محترقة، جذوة عتيقة انطفأت في عاصفة المعادن، في هذه الغرفة القديمة التي شهدت كل الوجوه، والأحذية السوداء، وانتزاع الكتب والقصاصات الثمينة، راح يقرأ القرآن، يحاول أن يجد في دروب الصحارى وجوه فتيانه، والسر في سيادة الرمل والقلاع.

تصبح خطوات أمين أثقل، وجيوبه فاضية، ويدهش من انتشار شعره الأبيض، يرى في المرآة شظايا من وجه أمه. ذلك الصدر المفتوح المترهل الممصوص من ضغط الدم والسكر. ويسمع زوجة أبيه تغمغم في المطبخ، وتعدد القاذورات التي يتركها..لا يعرف لماذا لا تحبه هذه المرأة، رغم كل هدوئه وعزلته ؟

يُباغت بضربات الحصى على النافذة. جاء عثمان إذن.وجاءت السكرة حتى الصباح، فلينقشع وجه زوجة أبيه، وليستقبل عثمان وأصحابه المحشورين في السيارة المندفعة، وروائح السجائر والبيرة وتكة اللحم والبقل تفوح.

يقول له أحدهم إن صورته كانت معلقة على جدران جامعة باتريس، وأنهم الآن يهابون الجلوس معه، ولكنه يبدو..عادياً متواضعاً، وتساءل باستغراب : فلماذا حبسوك كل هذه المدة؟!

يعسكرون في خمارة رخيصة،صاحبها أحضر كل النفايات القديمة من أدوات معدنية وكتب وأشياء، ووضعها على الرفوف المختلفة، المتغلغلة كالعروق في جسد الحانة المبعثر في الجهات ودروبها الضيقة المتلوية، وظلماتها المتداخلة بأنوار شاحبة، وبحماماتها الصغيرة الكريهة، وسجادها العتيق النخر..

أصحابه مندفعون في سلاسل من الضحك والتعليقات التي لا تعطي منولوج عثمان فسحة للصعود. في إنكسارات الضجة القليلة يسمعه:

- ألقِ بالماضي في البحر. لم يُعد يفيدنا أولئك الأجداد، وإلا لأعطونا شيئاً في مواجهة كل هذا الركام.. ليس سوى العصر، أنظر زجاجاته وموسيقاه وأبنيته وجمال نسائه.. ماذا لدينا..البراقع والدراويش وأسمال الفكر؟!

يندفع بقوة أحصنة العرب، يغزو فراغ عقله، يُحدث فيه وشوشة معدنية، وكل يتكلم عن مغامراته وخداعه للفتيات، فيتناثر لعاب السوق السوداء، والتجارة ببنطلونات الجينز وعلب الملبارو..

وكان الرجل الأشيب في الحزب يقول له: يجب أن تبقى في الوطن،لا تفكر أنت بالسفر والدراسة !

الشلة تضحك على رجل ملتح دخل المكان خطأ، تمتلئ الطاولة بالعلب والسجائر والطفايات الممتلئة بالبقايا المهروسة، وتمسك الأيدي أجساد الأثيوبيات المقدمات للشراب اللواتي يضربن الأكف بدلال وغضب محسوب.

دخل رجلٌ قصير قوي وجلس قريبهم، وبدا مكفهرا حانقا و هو يرمقهم.

بدأ أمين يدخل سرداب اللذة السري، حين تتحول الفقاقيع إلى نشوة وتمرد، وأحس إنه لابد أن يضع حداً لإزعاج ممض فيه، ألم العودة والإفلاس، والغربة، الغربة الفظيعة حيث يدور على البيوت المهجورة، والمدينة ممتلئة بالأغراب، وقلبه يسقط على الرصيف ولا ينتبه أحد، حنق كبير على هؤلاء الضاحكين النزقين..

لا يجد سوى أن ينهض، ويغادر بغتة، تاركاً الجمع مذهولاً.

وفيما بعد، عرف عن الشجار الذي وقع، واندفاع الرجل القصير القوي بزجاجة فارغة مسنونة الرأس نحو عثمان لأنه سمعه يتطاول الإله..

- ٣ -

الطريق طويل إلى المجلة، الحر فظيع، والضاحية التي يخترقها كانت بساتين وصارت مساكن لغرباء وموظفين مرفهين، ورئيس التحرير المنتفخ لحماً يعتبره صيداً في مجلته المدعومة من سفارة عربية. الصحفيون السودانيون مشردون مثله، وكانوا غيمة باردة في وهج الصيف، وتركوه ينزلق إلى أرض الحمى والقرى، مصوراً العجائز وبقايا الفلاحين الذائبين في الأرض والأملاح، المتبخرين مع الرطوبة النارية الصاعدة من البحر..

يختلط بموكبٍ حسيني، وتأتيه طرطشات الدم، هنا يحلق عروة مذبوحاً في الصحراء، وكل البدو الرعاة لم يصلوا إلى القصور، والسجاجيد مرسومة بخيوط الذهب وعروق

المزارعين، ولم يستطع أن يتخلص من الزحام الحسيني، وهو يرى السلاسل تغوص في جلد الظهر، حافرةً خرائط عربية عميقة، تمتد من الكوفة إلى روح الحسين، يصير في النهر الفائض بالأشلاء والدماء سورة، يترنح من الرائحة و الألم و الشوك الذي ينغرز في العينين، يتأمل النطع والسيف ورأس الزقاق المقطوع، ويسمع صرخة الحلم فجأة «أأنت مؤمن..؟»، ورأى السور الكبير الذي قسم روحه، وأشلاءه في كل الجهات، ودهش هل هو الذي قطعت رقبته فها هو دمه في كل مكان..!

خلصه باص مزدحم من فوضى عارمة، ورأى الطرق المتقاطعة، وجلس على طاولة عثمان كأثاث فرعوني مستعمل، ولم تنعشه الباروكات وزجاجات العطر والبيرة، وأحس بالقعر العميق الذي يملؤه..

اسطوانة عثمان تدور:

ـ دعك من..

تأتي امرأتان شقراوان وتخرجانه من الزمن الرملي.عثمان يدفق لهما المشروبات والخضراوات والتعليقات الساخرة والنزقة، وبقايا جرح الرجل القصير لايزال فيه، فيتلفت حذراً، وأمين يتحلل وينغمر في بشرة الزبد المضيئة ورقائق التفاح وفيض الكمثرى بالضوء والحنان، ويخرجون في كتلة متداخلة من السواعد والأفواه والأطياف، ويحلون في تعريشة من النخيل و القبل والأطباق، وتأتي زخات القرى المحملة بالرطوبة والأنين، فيضحك عثمان ويدغدغ المرأتين المنفجرتين بالصياح، ويسمعون من ميكروفون ذكرى وفاة إمام..، ويرى أمين أسلاك برق ونار و رجالاً يعبرون المدى، والشرق ذبيحة. أغفى ونام وصحا.

رأى ثلة كبيرة تحيط به. أمه وأبوه ورفاقه وجلادوه وعثمان والمرأتان والعلبة الخشبية، ومياه الشتاء النازلة عليها و ابلاً صارخاً، وأشتد الكلام :

ـ حتى لو كانوا يؤمنون بالخرافات فهم أهلك !

ـ انظر إنهم.. يتبركون بالوحل!

ـ تمائم وخرز وجيوب ملأى بالدم !

ـ يا سيدي انفجر الهدى من السماء !

ـ الأرض تبعث والقيامة قريبة!

لم يفهم أمين لماذا سار وحيداً. وجد نفسه في أدغال القرى، بين غابات النخيل المذبوحة التي صارت جذوعاً وقصوراً، والشوارع المبلطة النظيفة المضاءة المحفوفة بالفلل، تقود إلى أمعاء القرى، إلى الدروب المفقوءة الأعين، والى أزقة الأولاد العراة، وكتل الحصى والسعف و العظام وأسلاك الكهرباء المعلقة فوق الرؤوس و«سلندرات» الغاز المتناثرة عند الجدران و المخابز الرثة وقدور الفول والحشود التي تغرف و الهياكل الشاحبة التي تسير بأزرار الأقراص و الإبر والأدعية.

جثم عند غرفة لها حوش بسيط. حدق فيه المالك العجوز بذهول. وظل ساعات هائماً في الحقول، يغترف هواءً نقياً، و يقيم صداقة مبكرة مع العصافير الوفيرة.

في الغرفة العارية العاطلة من السجاد والستائر، على الحصير الذي اشتراه، أمام التلفزيون الصغير المستعمل الذي بالكاد يقبض على شيءٍ من أجسام الفضاء، وضع الأكلة الزاهدة وراح يمضغ ألذ وجبة بارتياح. وحينئذٍ سمع راديو الجيران وصوت المقرئ الذي نفذ إلى عظامه :

((ألم يجدكَ يتيماً فآوى)) ؟

كان صوت أمه يشتعل واحتضانها يصهره : «أترك كل هذا، سأموت بسببك !». ويرى جسمه خلف قضبان «الجيب» بين هرم الكتب التي نزفها من رواتبه، وهي تحترق، فيغور في رمال الصحراء، في عيس لايصل إلى شيء، في صندوق خشبي، عند التلال الحجرية والجنود يصوبون على أهدافهم البشرية، والعالم ثقب صغير، وقلم «ناشف» مُهرب يذكره بزرقة البحر والحرية..

كأن العمر كله ذهب هباء، و ها هو صمت عميق يلفُ الأرض، والناس ثور الساقية الأبدي يجتر البرسيم، ويعيد إنتاج السماد البشري، فيدهش من هذا الحضور الخالد لمعاوية، والغياب الدامي للحسين..

ـ ٤ ـ

لم تتبدل أحواله بسهولة. يرى عثمان ينثر آلاف الدنانير في سفراته المستمرة إلى تايلند، و هو يجمع الأوراق القليلة من قروح جلده، ويرمم عينيه بنظارات، ويحتضن عثمان العائد بحكايات غابة النسوة الكثيفة الملونة، والجزر الفضية ذات المياه الزرقاء اللامتناهية وصخور الجبال العملاقة، وكأن صاحبه يستمتع بتعذيبه وهو ينشر أسنان رحلاته في لحمه.

كلما عاد أمين توحد بالفراش، وبغمغمة ميكروفون المأتم، وكأنها منولوج تاريخي مع الألم والدم، فيرسل سطوراً إلى الجهاز فيبتلع أصابعه.

يدور على الأحياء، يصادق الفتية والبرسيم والنمل، ثم يتوحد بالفراغ.

يخاف على عثمان وصحته ونقوده فيحضنه خائفاً ليدفعه بغضب :

ـ أنت بلا جواز، بلا مال، بلا نساء ثم تدفن نفسك في كهف معتم..

وخرابة نخيل!

يراه مُحاطاً بثلته الكبيرة، القدور الممتلئة، والعُلب تغطي الطاولات، يستلم عثمان أول دفعة من النساء الروسيات، فيصرخ:

ـ بدلاً من أن نتغرب ونُلاحق.. الآن هم هنا!

ثم يقول مداعباً إياهن جميعا وبالروسية:

ـ أهلاً بالرفيقات!

صور التلفزيون لا تشد النسوة المنغمرات في الدخان، وساحة الكرملين الثلجية ملآى بالمتسولين. يندفع عثمان بين القدور التي تبقبق والممتلئة بالسمك والجمبري، بين حشده الضاري، يده لا تسقط العلبة أبداً، والسيجارة في زاوية فمه، وبدلة المكتب الأنيقة، ورباط العنق المُحكم، وضحكاته الحادة المتقطعة، غريبة...

يطالع كم صار هيكله عظمياً ناتئا، وامتصت السهرات كل بريقه، وغدت ثرثرته مُنهكة، وتتصل حتى أذان الفجر، ولديه سيوف كثيرة يغمدها في الأصدقاء الذين خانوا، وفي الملتحين الذين تكاثروا رغم كل خطب جولاته في الفنادق، وتتقطع السهرات بشجارات حادة، وبالبكاء، وبشحوب متصاعد للذاكرة..

يذهب إليه في مكتبه الصباحي. بدلة أنيقة وجليد. لارفة من إبتسامة ولا زهرة من روح. تلاشت روائح المطاعم الرخيصة التي يندفع إليها مع الشلة الفائرة بالصحة والعضلات والإفلاس. وهو لا يكاد يأكل شيئا، وعلبة البيرة يخبئها دائماً في جيبه، وتظهر من تحت المقعد، وتتسرب كل نقطة إلى الوجه الحجري الظامئ أبدا، وحين تلقيه السيارة يدخل البيت جامدا، موقراً أباه أو أمه ويمضي إلى غرفته بهدوء مطبق.

يجمع عثمان أغراضه من المكتب ويقول:

ـ قدمت استقالتي..

ويعرف إنه فُصل! يأخذه بسيارته إلى الفندق.يحاول أن يجره بعيداً دون جدوى. يطلب نقوداً. يمضي محني الظهر نافخاً الدخان بشوق إلى العلب!

ـ٥ـ

كانت القرية أدغالاً بشرية تتحرك نحو الشوارع، كتلاً من الشعل تتساقط على البيوت والطرق..

ليس ثمة خبز أو ضوء، والشوارع تحتلها فرق مضادة عنيفة، والرؤوس تتفجر، ويتراكض رجال صارخون في أعماق الحقول. يقذفون كتل النار. يرى الفلل تتوهج، ثم تدوي سيارات الإسعاف والإطفاء..

لم يعد في بيته شيء، والجنود يقتحمون المنازل ويضربون بالهراوات. وفي الليل يهجم المقنعون على كل ما يدب. امتلأت غرفته بدخان الإطارات المحترقة والقنابل المسيلة للدموع. وجهه ملفع بقماش مبلول، وأصابعه تبحث عن الأسطر في الظلمات.

أنقذه «الفاكس» في التراسل مع كائناته المادية وراء خطوط النار.

عبر «النقال» راح يبحث عن عثمان. أحس بحاجته الغريبة إلى هذا المُفكك والتائه. وكانت الأصوات والعلامات تأخذه من بار إلى غرفة مؤجرة، إلى فندق رخيص، وإذا به يسمعه بعيدا، هارباً من مطاردة الدائنين.

جاءه صوته هادئا، منكسرا، لكنه استعاد مرحه ببساطة، وكأن الغربة و الإفلاس والبطالة والملاحقات لا تهز فيه شعرة.لا يزال يسمع الموسيقى وثرثرة النساء، يشرب الكؤوس الكثيرة، وينام في غرفته الرثة، ثم يصحو متحجرا، ليبدأ في الظهيرة مشواره المخيف..

عثمان بدوره كان يصغي إلى المخبأ الذي ورط نفسه فيه، ويضحك من نيران الحرية المتفحمة، ويقول : ألق بالماضي، فيصرخ: كيف، كيف؟!

رأى أمين نفسه كأنه في قعر العالم، نازلاً إلى الأشباح و جثة تموز، مدققاً في ملامح المصلوبين، وعثمان فوقه بعيدا، في قمة فندق مشتعل بالضوء، وغاطس في المياه العميقة.

رقد محموما، سمع دقات من جاره، وثمة أسياخ تنمو في بطنه، كأن أحداً يطبخ البشر في قدور كبيرة، ويوزع رؤوسهم الناضجة فوق أطباق الرماد.

يُرسل أوراقه و هو يرى الضوء الخافت و يسمع رنات حروفه وهي تتساقط في العالم الحي، وتأخذ أصابعه المقطوعة وأسطوانات الغاز المتفجرة الصاعدة إلى عنان السماء في احتفال مدوٍ توزع لحم الفقراء على الملائكة، ومولدات الكهرباء وهي تغذي النهار بالنار والليل بالظلمات..

وإذا بثلة ملثمة تقتحم الغرفة، تتوغل فوق أوراقه وكتبه، تتطلع إلى بعضها البعض بدهشة ورعب، تحدق في أوراق الفاكس وتسحب الثعبان الطويل النائم، وتقرأ وهي تسكب الجاز في أنحاء المكان، تحيطه ألسنة النار و تكتب سطورها على جسمه، رأى نفسه في العلبة الخشبية وسط الصحراء يكتب على ورق الصابون، ويبصر الأشياء من ثقب خرقه مسمار صغير.

الملك الضليل

جبار ياسين*

«هذا ما جناه علي أبي..»
المعري

أنا ملك تائه في الصحراء، ومحكوم علي بالأبدية، لم أعد أذكر الاعوام والقرون، في وحدتي نسيت عد الايام والشهور، لابد ان سنوات طويلة قد مرت منذ عرفت هذا المكان، فأنا اليوم شيخ في أرذل العمر وسأظل هكذا حتى نهاية الدهر.
في شبابي وصلت الى هنا، لم أر ملامحي منذ دهر ولم يرها أحد آخر، ولابد انها تغيرت، ولن يعرفني، اليوم، أولئك الذين عرفتهم في الماضي، الناس مرايا الناس وانا وحيد لا مرآة لي سوى نفسي، على عصاي اتوكأ قاطعا هذه البيداء، التي لا يتحرك فيها شيء سوى الكثبان، شمالا وجنوبا دون ان أجد طريقي الى البشر، أعرف هذه المتاهة شبرا شبرا غير اني لم اقع يوما على حدودها، اذكر اني سكنت في بيت، ذكراه غائمة الآن، رأيت في شبابي الجبال والبحر والحقول ولم يكن ذلك حلما، في يوم كان معي بشر من أجناس كثيرة وبينهم امرأة على ناقة تقرأ شعرها لكني لا أذكر متى كان ذلك، أذكر اني كنت أميرا وشاعرا ثم مات أبي...
قصتي طويلة لكني نسيت فصولها أمام هذه الكثبان التي تتشابه. هنا تتشابه الايام ويغلب النسيان، الكلام ذهب حياتنا فحينما نتحدث نتذكر ونتوغل حتى قعر مناجمنا العميقة ونجد ما لم نفكر بقوله في يوم من الايام، حتى الجمال ترغو لتتذكر مسالك البيد جيلا بعد جيل! وأنا لم ألثغ منذ لا ادري كم من الاعوام، فتات الذكريات الباقية في رأسي تقودني الى طفولتي البعيدة، كان ابي الملك يلاعبني بأغنية ألفها لي، هو يضرب الصنج وانا اغني ما لقنني بالامس:

«أمر أمير الامراء
ان يحفر بئر في الصحراء
ليشرب منه الشارد والوارد»

كنت ارفع صوتي الطفولي قالبا الراء غينا فيغرق ابي في لجة موجة من الضحك ويضمني اليه صارخا بصوته الجهوري: ما أجملك من الثغ!
أكان يعرف اني كنت اغني البئر التي تمسك بخيط حياتي هنا والتي حفرها جنوده، في مكان لا تمر به قافلة، احتفاء بمولدي؟
غير هذه الذكرى لم يبق شيء آخر من طفولتي. وجه ابي ذاته، نسيته ووجه امي لا أرى منه اليوم غير الخمار الذي كان يحيطه وخاتما ذهبيا بفص شذر كان يحيط ببنصرها، غير اني مازلت اذكر الفصل الأخير من حياتي الذي قادني الى هذه الصحراء التي لا رحمة تحت سمائها الزرقاء أبدا، فهو الفصل الذي ظالما ابعدته عن حبل افكاري خوفا على عقلي، أعلم اليوم أن ذاكرتي صارت مثل كتاب نقرأ صفحاته لننساها، هكذا الامر منذ أن وطأت اقدامي هذه الرمال التي مهما تقدمت عليها بقيت في المركز. كما تذكرت حدثا أو انسانا اغرقته ذاكرتي في بحر النسيان. كأن حياتي رقاق لم يجمعها مجلد وما ان امسك بواحدة من صفحاته حتى تذروها الريح بعيدا. حتى اشعاري التي كان يعرفها كل رجال قبيلتي نسيتها بيتا بيتا وأنا أرددها في وحدتي. الآن وأنا مستلق على الرمضاء كأني ضب، لا خيار لي، وقد استنفدت ذاكرتي باستثناء ذكرى واحدة، غير ان اتذكر ما ابعدته عن فكري سنين: هذا الفصل الذي قادني الى هنا آن لي أن أتذكره كيلا تمزقني أنياب الوحدة. من يدري، لعل نفسي ستسكن بعدها في طمأنينة الخلود الذي لا صفات له والذي يعمر هذه المتاهة، بل لعل ظلمة البئر التي حفرها ابي ستستقبلني في أعماقها واجد طريقا يفضي بي الى عالم البشر!
قتل أبي في الفتنة التي هي صفة سلالتنا، جاءني رسول لا أتذكره بخبر قتله وأنا في مجلس أمير نسيته، فأعاد لي صحوتي بعد ليلة سكر ومجون، حين عرفت قاتليه، ادركت وحدتي وضعف حيلتي أمام بأس عدوي، أخذت طريقي من يومها الى القسطنطينية بحثا عن ظهير يساعدني في الثأر لأبي ثم اطفاء نار فتنة قبائلنا التي كلما نكبت أوقدت نار فتنتها سنين، كان القيصر رحيما بي، استضافني لأيام

* كاتب من العراق

طويلة لكنها لم ترد لي سلوى أيامي القديمة، فالأرق، كان رفيقي في ليالي بيزنطة والبحر الذي كنت أراه من مضجعي كانت أمواجه تتقلب في احشائي. دم أبي القتيل كان يعوي كذئب لينزع عني سراويل الليل تاركا اياي في هموم لا تنجلي مع شروق الشمس، لم يتركني دم ابي ليلة دون ان يصرخ ناديا بالثأر له. في ليال كان يأتيني في الحلم مجللا برداء رث، يمناه تمسك بجرح جبهته النازف، ويسراه تهيل التراب على الجرح، دون جدوى. كان دمه يسيل فيصير نهرا يجري نحو الافق، وابي يتلاشى كشمس تسقط في البحر، كنت استيقظ مذعورا وصدى صوته يتردد، في أذني دون ان افقه ما يقول.

رويت حلمي للقيصر، فبكى وطلب لي خمرا فأبيت شربها وفاء لقسمي، بعد أيام سرت على رأس جيش من الروم ماضين الى كندة، عاصمة مملكة أبي، مضينا على ظهور الخيل بين الوديان واجتزنا السهول قبل أن يعبر بنا أسطول بيزنطة البحر، حالما تركنا السفن التحق بنا أدلاء من بكر بن وائل سلكوا بنا مجازات بين الممرات والواحات ويسروا لنا الطريق، بين يوم وآخر كانت تلتحق بنا ثلة من الاعراب على نوقهم، طمعا بغنائم قادمة او انبهارا بدروع وخوذ جنود بيزنطة التي كانت تبرق تحت الشمس كذهب مصر.

بعد هلالين كنا على مشارف مضارب بني اسد، قتلة أبي، عسكرنا على فراسخ منهم، وفي الليل مضت العيون، يحرسها الظلام، تترصد العدو لتعود عند الفجر وتعلمنا ان القبيلة ارتحلت الى ضفاف بحر العرب، لم نترك الأمر، لحقنا بهم على عجل وخبت جيادنا ليلتين، حتى كان البحر على ميمنتنا في الليلة الثالثة، هناك عسكرنا وحين جن الليل رسم الامير طيفور خطة للحرب، ترك البحر يحرس الميمنة والصحراء تحرس الميسرة وثبت لنفسه مكانا عند القلب، اما انا، امرؤ القيس، ملك كندة غير المتوج وشاعرها، فقد ثبت لي مكانا في مؤخرة الجيش، يحرسني الادلاء من بكر بن وائل وثلة من الاعراب. كندة ظلت خلفنا لتستقبل كراديسنا بعد النصر، كان الامير يخشى عليَّ من طعنة في غير اوانها يضيع بعدها ملك ابي وقد أوصاه قيصر بي.

مع الفجر ابتدأ صليل السيوف وطعن الرماح وشق الروم صفوف بني اسد الذين انتشروا كقطعان الماعز حين تشد عليها الذئاب، من مكاني كنت ارقب ميمنة جيش الروم تنقض كأنها فارس واحد وارى البحر الذي كانت أمواجه تعلو كما الطوفان وهي تهفو الى الساحل. فجأة كشفت الامواج العالية عن سفن بجسوم واشرعة زرقاء كموج البحر. كأنه حلم شاعر ما حدث اذ سرعان ما اتضحت المراكب التي نزل منها، وقبل ان ترسو، فرسان تلثموا بالبحر، كنت بعيدا وكان صوتي يضيع في جلجلة المعركة وشاراتي تغيب في غبرتها، انقضوا بخيولهم الناضحة بماء اليم على الميمنة التي تمزقت كثوب مهترئ فتزعزع القلب، وامتصت الصحراء الميسرة، ثم تناثر الجيش في ومضة عين، هرب الادلاء مع الاعراب وجمحت الخيل وحدها وخبت محمحمة دون فرسانها نحو الافق، فرفصت، وقد بقيت وحيدا، في مكاني كجمل يحتضر. كنت ارى مقاتلي بني اسد يزأرون كالسباع وينقضون على الفلول المنهزمة من الجيش. اجتازني الفرسان وهم يلاحقون المشاة من جيش بيزنطة، الذين فقدوا رشدهم، حاصدين رقابهم من على ظهور خيولهم الهائجة مثلهم، لاحقت الغبار الذي اثارته حوافر الخيول واقدام الرجال فمضى بعيدا حتى حجب الافق ونور الشمس وغابت كندة عن ناظري، فحل الصمت.

بركت في الرمل ساعات من النهار وفرسي تنظر لي وتلعق وجهي، حين جن الليل غادرت الفرس الى جهة ما وضاع كل أثر للمعركة. ليلتها رأيت نجوم السماء قريبة مني كأنها جواهر تاج ابي، مددت يدي الى النجوم لكني لم امسك بجوهرة واحدة من التاج، تذكرت قصائدي ومقامي بجبل عسيب ودارة جلجل، قلت شعرا رثيت به حالي حتى غادرتني شياطين الشعر، في الفجر وجدت نفسي في الفلاة. انا الملك التائه في هذه الصحراء، محكوم عليَّ بالخلود والنسيان، تذكرت آخر فصل من حياتي حين كنت ملكا وشاعرا للمرة الاخيرة منذ الآن لن تكون لي ذكرى أخرى، لا ادري كم مضى من الزمان وانا أهيم في هذه المتاهة وحيدا، صامتا، لا عزاء لي غير السماء الزرقاء التي لا رحمة تحتها، اقطعها شمالا وجنوبا لكني لا اترك مركزها خطوة واحدة، اينما اضمي اجد نفسي في مكان يشبهني لا أثر فيه لحياة غير الضبان الزاحفة على الرمضاء حولي، ترافقني اينما مضيت، كأنها حاشيتي، لن يبقى لي بعد الآن يوم آخر لأتذكره يدفع عني عناء حياتي التي لن تنتهي، أسير متوكأ على عصاي، يعصرني الشهيق والزفير، دون أن أعرف اتجاها، بصري يخفت كل ساعة وهو يحدق في الفراغ ليس أمام وخلفي غير مشهد هذه الصحراء التي بين كثبانها أمضي.

الطريق إلى البندر

أحمد الرحبي*

سيرة المكان قبل أن تلسعه الأفعى الأسفلتية

سحر ينغلق على إنكفاءة متوحدة لا يفض طلسمه وسط أطواد الجبال التي تتشكل منها تضاريس المكان ففي إطاره (المكان) لم يزل يكتنف نشاطاً سكانياً متجذراً منذ عشرات السنين نتيجة صيرورة تكيف لم تفتأ تتواصل على مدى زمني بعيد وتتراكم خبرتها الإنسانية من حيث المعيش في مسرح المكان وخلق ذاكرة جمعية معه، (أنسنة المكان وجعله قابلاً لاحتضان التجربة الاجتماعية والإنسانية) بعدما انتزع الإنسان هناك- في تحد لا يضاهى شروط بقائه في إسار قسوة ورهبة طبيعة وعرة قاسية- حروناً غير قابلة للإخضاع مصونة في بكارتها، كان النخل سيد المكان هناك والإنسان سادنه ، حيث ما يكسر حدة عتو التضاريس ويرسم مسحة تصالح مع الوحشية الجبلية القاحلة بروز قمم النخيل الباسقات وخضرة الحقول اليانعة وسط احتشاد كبير من القمم الجبلية فهي ضئيلة هذه المساحة الخضراء نقطة خضراء بالكاد وسط محيط جبلي وصحراوي جهم. ففي المسالك الجبلية الوعرة على أجناب وحواف المرتفعات الصخرية وبين الوهدات والمنخفضات أسفل الهضاب وفوق الذروات الشاهقة المطلة على الأخاديد والمجاري السيلية العميقة دائماً هناك طريق ترابي يرتسم في شكل افعواني يمضي صعوداً إلى مكمن قرية أو هبوطاً إلى قرية اخرى يخفره الدوار هذا الطريق، لم تكن الأفعى الأسفلتية حينها قد اقتحمت عزلة المكان في تلك الأصقاع حيث الجبال حائط يصل الأرض بالسماء لم تكن حينها في تلك الأنحاء العزلة الساحرة للمكان قد افتضت بعد ، لم يأت العالم بقضه وقضيضه بعد ليشغل المكان عن عزلته ويشغله عن تأمل ذاته منعكسة في محيطه.

هكذا كانت القرية كينونة وادعة لم تلسعها الأفعى الإسفلتية في ذاكرتها، لم تغربها عن ذاكرتها بعد. لا اختلاط بين خارج هو في مرآة المتخيل والحكاية سفر ما بعده سفر نحو الهناك البعيد عن حدود القرية الرابضة في وداعة بين حضن الجبال، وبين داخل مسطور ومحفوظ في الذاكرة ومعرف به في المعيش اليومي للسكان وواقعهم البسيط، لم تخرج القرية حينها بعد ولم يفض عليها العالم من كل حدب وصوب فلم تكن تملك القرية جديداً في يومها يقلب واقعها أو يزعزع ثابت هذا الواقع سوى زائر رمت به الدروب في أصيلات أحد الأيام في كنانته حفنة أخبار وحكايات زوادة المسافرين والجوّابين العتيدة، أو عائدا إلى مسقط رأسه «قريته».

كان خروجنا في الصباح الباكر من القرية، على أضواء الشمس الأولى كنا في الوادي تحت السدرة الكبيرة الوارفة الظلال بجانب مسجد القرية الطيني القديم، بإنتظار سيارة ما نستقلها. السيارات نادرة في ذلك الوقت إذ بالكاد تمر بجانب القرية سيارة أو سيارتان منذ الصباح الباكر وحتى المساء وعادة ما تنطلق مع شروق الشمس إذ أنها تكون قد عرجت على عدد من القرى في طريقها أو في حسبان سائقها دائماً ان يتوقف على جانب قرى أخرى بعد المرور على قريتنا. هرعنا بسرعة لموافاة السيارة بالمكان المعهود حيث يتجمع عادة أهل القرية لانتظارها، أتبع أبي وما زال الكرى يطبق على عيني إذ انتزعت انتزاعاً من نومي لمرافقته في أول إرتحال لي خارج نطاق قريتنا، ما عدا تلك الإرتحالات على ظهر حمار كنا نقطعها بين حين وآخر إلى مركز الولاية، يلجأ بي أبي إلى طبيب المستوصف هناك مدافعة منه لافتراسات حمى الملاريا التي كانت تثخن جسمي الصغير الضعيف بدائها أو مكافحة لأعراض التراخوما التي أصبت بها في طفولتي المبكرة، أما أبي فقد ارتحل في أسفار كثيرة وبعيدة خلف طلب الرزق عندما عز مطلبه في القرية ولم تتهيأ أسبابه في الأنحاء القريبة والمجاورة.

قد سبقنا إلى هناك عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة من رجال ونساء وأطفال اتخذوا أماكنهم مقرفصين فوق كتل الأحجار المتناثرة هنا وهناك حول الشجرة وكل وضع إلى جانبه بعض حاجات منها عهدة حمّل بها ومنها زوّادة مسافر لابد منها في رحلة كهذه. أثناء ذلك ووسط ترقب سحابة غبار تظهر علينا من ثغر الوادي انخرط الجميع في حديث الشؤون

* قاص من سلطنة عمان

الصغيرة لأهل القرى التي ناموا عليها في ليلة البارحة بعدما اجتروها وقتا، فهاهم يعيدون اجترار ذلك الحديث بشكل مملّ ، في التو يقطع الحديث مقدم رسول من ناحية القرية (طفل يهرع حافياً بخبر وجيز مفاده : الأهمية العاجلة والقصوى بإخبار أحد أهل القرية في البندر بأن ابنه مريض وعليه أن يحضر حالاً). يتلقف أحدهم الخبر ويجعله مهمة له في سبيل إيصاله بسرعة قصوى، انجلى الأفق البعيد عن سحابة الغبار المنتظرة فخرج الجميع من استغراقة حديثهم وهبوا وقوفا يلوبون بين بعضهم البعض يوضبون حاجياتهم ويزكون حمى الاستعداد لاستقلال السيارة حال مشارفتها المكان، لم يكن الوقت منذ ظهور السحابة معلقة في الأفق وحتى مشارفة الآلة العجوز للسدرة التي نتجمع تحتها إلا انتظاراً آخر لكنه هذه المرة وقوفا منتصبين بقاماتنا نتابع سحابة الغبار وهي تقترب إلى أن أصبح لها عن بعد وجيز هدير ميكانيكي.

ما أن وصلت السيارة وهي عبارة عن كتلة حديد هائلة ، قاتمة بكابينة في الأمام يشغلها السائق ومعاونه و صندوق كبير تعلوه قضبان حديدية في الخلف، حتى هرعنا من خلفها ومن حولها قبل حتى أن تتوقف وتستقر ، وعندما توقفت أول ما تم المبادرة إليه طلب الأخبار والاستفسار عن الأحوال من ركاب السيارة الأمر الذي يمارس عادة بطقسية معتادة ولأن الوجهة معلومة (كان أغلب وسائل التنقل ما بين قريتنا والقرى القريبة المجاورة لها يكون بالدواب) فلم يكن هناك وقت تتم إضاعته في التفاصيل، حيث تسلقنا كالسعادين صندوق السيارة العالي وجاء مستقرنا داخله مع الركاب الآخرين فوق أشّولة التمر التي تشغل بطن الصندوق ، في هذه الأثناء اكتشفت كم اني أشكل من الآن وطوال الرحلة عبئا على أبي كما هم أولئك الصغار من حولي الذين يرافقون أهليهم، أيضاً فمع تسلق صندوق السيارة اضطر أبي قبل أن يصعد السيارة إلى مناولتي إلى أحد الركاب بعد أن رفعني عن الأرض وسلمني بحذر إلى يدي ذلك الراكب، كما فعل بالمثل أولئك الذين اصطحبوا أطفالهم .

أما النساء فكان وضعهن صعباً ومحرجاً للغاية وهن يضطررن إلى التسلق فكان الحياء والحشمة اللذان جبلن عليهما يجعل إضطرار كهذا يضطرهن إلى التشمير عن أيديهن والإعتماد على قوتهن العضلية موقف لا يحسدن عليه، خاصة وهن يمارسن ذلك تحت أنظار الرجال ، من الأقارب والأباعد وعن كثب منهن. بعد أن استقر كل واحد من الركاب في المكان في حيز صندوق السيارة المزدحم والممتلئ وفي الحدود الدنيا الملائمة نظراً لظروف اهتزاز السيارة وأرجحتها التي ستفيض بها الرحلة طوال الطريق، انطلقنا وشيئاً فشيئا عادت تتشكل سحابة الغبار وهي تبدو عن قرب هذه المرة كمظلة ضخمة مغبرة تجرها السيارة خلفها ومع ابتعاد السيارة بنا في سرعتها القصوى كانت أيضاً قريتنا تبتعد فتبتعد بواديها وحقولها وقمم نخلها، والهضاب الجبلية من حولهـــا (وكان ذلك يظهر بغرابة ساحرة لخيالي الصغير في حينها) ، إلى أن غدت في البعيد عبر الأفق ومن خلال سحابة الغبار، بالكاد نقطة خضراء باهتة.

في ظل التأرجح والاهتزاز الشديدين اللذين لا يجعلان شيئاً في مستقره بفعل حركة السيارة على طريق حصوي ، كنت ممتناً لأبي أن وضعني في حضنه مشكلاً لي بجسمه عازلاً ملائما للاهتزازات والتأرجح الشديد، أو مخففاً منها على الأقل، لقد أتاح لي الوضع الملائم ذلك الذي وفره لي، أن أنطلق بنظري من خلال زوايا نظر جديدة لم أعهدها من قبل وأن أشارف بخيالي الطفولي الخصب مسارح للخيال وسط هذه القيعان والأخاديد الجبلية والأودية التي تشق وتلثم السلاسل والهضاب الجبلية في دراما وحشية لحضور الطبيعة برهبة وجمال سكوني آسر، حيث التضاريس وسط هذا المسرح الحجري الهائل وشتى التفاصيل والغنى المفرط الذي يتزيا وتتشكل به في رحابته الطبيعية في بكورة عذراء، تفيض بالتحدي في كل خطوة يخطوها المرء وسط هذه العمائر الهائلة التي تتشاهق أوتاداً صخرية عملاقة في السماء.

في مسيرنا توقفت السيارة عددا من المرات أمام المساطب الخضراء لبعض القرى لتلتقط الركاب المسافرين في طريقها هكذا في كل مرة من هذه التوقفات يتسلقون بدن السيارة لينحشروا هم وأمتعتهم معنا، لتنطلق متابعة مسيرها تحثو في وجوهنا التي يلفحها هواء الصيف الشديد السخونة في عراء الصندوق الخلفي، الغبار المتطاير في سحابة دائمة تعدو خلفنا ويبدو أن الاهتزازات و الارتجاجات بفعل الحركة الشديدة في الطريق الذي يتفاوت في كل ميل ارتفاعاً و انخفاضاً و إنحناء كان له أثره السيئ علينا نحن الصغار وبعض النساء من الركاب فقد أصبحنا ضحية للدوار والتقيء الشديدين الامر الذي جعلني ألوذ بحضن أبي دافناً رأسي في صدره بعد أن شعرت في رأسي أن كل شيء من حولي لم يعد له مستقر.

أسئلة قبيلة الإناث

خالد العزري*

(١)

وهـي تـدلـف إلى المجازة الـتـفـتت إلـيـه بشبـق غـامـزة إيـاه بـابتسامـة فجائية ماكرة، لم يكن هو قد رتّب الفكرة بعد، إنها فقط مصادفة ثانية لكنه ارتعش من جديد .. ارتعش هذه المرة مـثـلـما لم يرتـعش مـن قـبل ولحظ عـينـيـهـا كسـهـم مـرسل إلى عينيه، (اختظ) مثل سقاء لكنه لم يشأ انفلات تلك الفرصة الـتي دوخـتـه طـويـلا دون أن يـعثر ولو عـلـى وسـيـلـة واحدة للتخلص من رنين مشاعرهـا المسترسلة في دمـاغه منذ تلك اللحظة الخـاطفة، اللحظة التي لمحها مثل وميض برق خـاطف قبل مسـاءين، كـان ألمـا لذيذا ومؤلمـا غير طيع الوصف بـالمرة، ألمـا لم يكن قد هدأ بعد حين رآهـا من جديد وهـي تدلف بوابة «المجازة» تؤرجح برأسهـا (الهاندوة) الخفيفة ...

(٢)

فجأة وهو بين الاختظاظ وامتصاص سهمها المباغت التقطت عيناه صدفة الكربة السفلى للنخلة المجنحة مثل طائر العقاب الضخم فاردة ظلالها على المجـازة ، كـانت كربة وحيدة زائدة وربمـا شهدت فنـاء أخواتها الكرب واحدة تلو الأخرى، ولو كـانت تـعـلـم أن عين المحب سترصدهـا ذلك المساء، وبـالـتحديد قـبيل مغيب الشمس بقليل لتلحفت وربمـا لسقطت بكرامة مثل أخواتها لكن ربمـا لأنها كـانت مثل ضرس وحيد في فك عجوز جاءهـا الـفـنـاء على نـحو مـبـاغت وغير مرغوب بـالـتـأكيد .. وربمـا لأن النهايات لا تـأتي كمـا نتوقع دومـا كـان فنـاء أشبه بمزحة ثقيلة لا أكثر لكنه فنـاء .. موت بلغة أثقل وطأة ظلت تهابه رغم ذلك العمر المديد ورغم دفنها لجيش كـامل من الكرب منذ نعومة أظفارهـا إلى هذا اليوم المشؤوم كمـا يقولون، بـالأمس فقط كـانت قد صدمت في مقـتل آخر رفيقة لهـا، عجوز مثـلهـا بـالطبع وقد حز في نفسهـا مشهد السقوط المبـاغت الذي ألم برفيقتهـا الوحيدة، فقد سقطت فجأة كمـا لو أنها (بزاقة).. لقد سقطت بـخفة متنـاهية من طابق علوي ومن دون أن يلتفت إليها أحد مـا .. وحدهـا من شعر بصدمة سقوطها وارتعبت من نـهـاية مماثلة، لقد نبش سقوط الرفيقة الكربة الأسئلة القديمة الدفينة وكأن الموت وجود بمعنى مـا، تساءلت وهل بقي لها إلا أن تتساءل لا لتقتل الصمت والوحدة بل لأنه مـا كـان لتلك الأسئلة أن تتخلق هكذا مثل قطرات رذاذ شفافة لولا الوحدة والصمت، لقد تساءلت عن سبب تـأخر موتها لتشهد كل تلك الميتات، وتساءلت لماذا ماتت رفيقتها هكذا بغتة ؟ وهل يعني ذلك أنه كان موتا لا عقابا كما يحدث حين نموت بـعـد أن نـتـجـرع الألم، وتسـاءلت عـن أنـهـن «كـرب» في الجمـع و«كربة» في التأنيث وليس ثمة ذكور في القبيلة، هل الأمر مبهج أم محزن ؟! .. «كربة» صغيروونة مثلا وتكبر وتكبر وتستوي أيش ؟ «كرب» ! الهذا فناؤهن لا يثير الإنتباه كما بروزهن ؟! قد يكون عقابا إلاهيا مثلا ومـا أدرانـا فكل شيء فـان إلا وجهه! لقد عمّرت أطول من غيرهـا إذ كل النخل الواقف بزهو مثـل من نسيه الموت ممتد على طول ذلك السهل بلا كرب ...

(٣)

كان الفلج يسير وسط الساقية خفيفا يتهادى مثل نورس، أسرع إليها بخفة متناهية وكأنه لم يختظ وكأنه ريح مرسلة وكأنه يعرفها منذ زمن بعيد أو وكأن ثمة ثأرا بينهما ... أسرع فقط لانتزاع أجل تلك الكربة الوحيدة الصافنة كجواد جميل وقوي واغتصبها دونمـا مقاومة منها، ودون أن تحرك النخلة السامقة طرفا من أطرافها ولم يذهل النخل الواقف بكربه إلى جوارهـا بل لعلهن ضحكن هزءا وكمدا وربمـا تـألمن أكثر من رفيقتهن من يدري .. ؟! انتزعها –بشهادة الفلج الجاري– بين يديه الخشنتين ثم تناول حطبة مدببة وأخذ ينحت وسط الكربة .. نحت إلى أن هندس معمارا صغيرا بوسطها، تنفس من ثم بـارتيـاح ووضع وريقة صغيرة مهروسة بإحكام ثم ألقى الكربة على رأس فتحة الفلج المغلق .. تلك الفتحة المطلة على المجازة مباشرة وجرى بسـاقـيـه الـهـزيـلـتين مـنـتظرا الجواب من عـلـى خـلـفـيـة المجازة المسورة بـالطين، جاءته الكربة بقهقهة نـاعمة ومن دون الوريقة المهـروسـة في وسـطـهـا، انـتشى وراح يـدبـج الكـلمـات في رأسه ويرسمـهـا كمـا الـنقش ويترقب المسـاء الـتـالي، وبـالـتـحديد قبيل غروب الشمس بـأمل وثقة افتقدهمـا منذ شهر، وبـالتحديد منذ أن لمحهـا صدفة و «الهاندوة» تتتمايل على رأسها .

معاني بعض المفردات :

– الفلج : نظام مائي للسقي والاستحمام في آن وبه غرف مستقلة للرجال وأخرى للنساء ويمتد الفلج من رؤوس الجبال لينتهي ببساتين القرية.
– المجازة : مكان مسور تستحم فيه النساء و يكون عادة في جزء سفلي من جدول الفلج.
– الكربة جمع كرب : أصول السعف الغلاظ هي الكرانيف، واحدتها كرنافة والعريضة التي تيبس فتصير مثل الكتف وسمي كربُ النخل كرَبا لأنه استغني عنه
– ابن منظور.

* قاص من سلطنة عُمان

الصرخة

هيفا بيطار*

ليس من فضاء في هذه المدينة سوى البحر، وحده يحوّل نار الحقد والقهر في روحها إلى رماد، وأمام مداه اللامتناهي تحس بتفاهة كل الآلام، البحر وحده يوجد لها هامشاً من الحياة تعيش فيه حياة لا قهر فيها ولا نفاق.. أمامه تعرض ندوب روحها، انحسارها المستمر تجاه زمن يعطي الأولوية للكلاب والمنافقين. وحين تتأمل بلا ملل مداعبة الموج لصخور الشاطئ تشعر أن روحها تُغسل من القنوط شيئاً فشيئاً، ومرة تلو المرة.

قفصٌ يطل على البحر، هذه هي مدينتها، لاشيء على الإطلاق تفعله في هذه المدينة سوى تأمل البحر وتدخين الأركيلة، وتذويب أحزانها بعدة فناجين من القهوة. كل شيء يغرق في الكسل والضباب والتشتت، فهي غير قادرة على التركيز إطلاقاً، فما أن تبدأ بالتفكير حتى تتشعب الفكرة ثم تضيع، تلاحقها بلا جدوى ليغرق ذهنها مجدداً في الضباب، لكن ما يدهشها حقاً حالة الاستعجال التي تعيشها، فهي تستعجل نهارها ليمضي سريعاً، وما إن يحل الليل حتى تستعجله بدوره ليمضي بانتظار الفجر.. ما إن تنتهي من تناول إفطارها حتى تنتظر الغداء بفارغ الصبر، وبعده تنتظر العشاء، ثم المسلسل اليومي الذي تتكهن بكل أحداثه سلفاً، ترى لِمَ تستعجل الحياة هكذا، كأنها في سعي إلى هدف عظيم!

أحضر لها النادل الأركيلة وفنجان القهوة، وضع جمرتين فوق القرص المغطى بورق السوليفان، انتظرها حتى سحبت نفساً وأطلقت الدخان من فمها، شكرته، فمضى متمنياً لها جلسة لطيفة.. متعتها الوحيدة في الحياة هي نفث دخان الأركيلة، تشعر أنها تطلق بخار همومها المحتبس في روحها على دفعات، فكرت أن الأركيلة هي القاسم المشترك بين الناس في هذه المدينة من المراهقين وحتى الشيوخ، وأن هذا الشعب بمعظمه لا يفعل شيئاً سوى تدخين الأركيلة لساعات كل يوم! مرت بجانبها قطة عوراء، عينها اليمنى قطعة بياض كزلال البيض المتجمد، رمقتها القطة بعين وحيدة، أحست نحوها بحقد، لأنها رأت نفسها في هذه القطة المعطوبة، لقد عطبها الزمن، وآمنت أن هذه القطة اختارتها من بين كل الناس ووقفت قبالتها، لتكون مرآتها وتريها حقيقتها. أجل إنها معطوبة تماماً مثل هذه القطة، وعطب الروح أصعب من عطب الجسد. لم تتحرك القطة رغم زجرها الشديد لها، حتى اضطرت أن تلّوح بحقيبة يدها مهددة بالضرب ففرت القطة هاربة، لاحظت أن هناك ندبة عميقة في خاصرة المسكينة وأن ذنبها مقطوع. لعلها تعرضت لطعنة سكين، واعتداء، احتقرت قسوتها وساديتها، وفكرت أنها تتعامل دوماً بتشف واحتقار مع الضعفاء والمساكين أمثالها، وبدل أن تشعر بتعاطف مع المسحوقين، فإنها تحس بكره وشماتة نحوهم. أجل، لتعترف بهذه الحقيقة، واكبر مثال عليها غرفة العوانس، كما تسميها - هي وصديقاتها.

سمعت صوت ضحكات صافية تشق صوت البحر غير بعيد عنها كان صبية في عمر المراهقة يسبحون غير مبالين ببرد شباط، ربما السباحة هي المتعة الوحيدة التي لا تكلفهم مالا، تأملتهم كيف يتريضون مقاومين البرد، وكيف يتدافعون ثم يلقون بأجسادهم في الماء البارد مطلقين صرخات نشوة، متجاهلين أنه غير بعيد عنهم يصب المجرور، هي نفسها تتجاهل الرائحة القذرة معطية كل روحها للبحر، أحست بشفقة وبشيء من الفرح حين فكرت أن هؤلاء المساكين قادرون على الفرح رغم القهر والموات حولهم. فكرت وهي تسحب نفساً عميقاً من الدخان أنها لو خُيِّرت أن تبعث في الحياة مرة ثانية لاختارت أن تكون سمكة، سيكون البحر عالمها، لكن قد يصطادها صياد ويقتلها بسادية. تُرى ما سبب عدوانية البشر؟ لماذا كل تلك الفظائع والمجازر التي تُرتكب ؟ صفعتها ذاكرتها بصورة لا يمكنها نسيانها لطفل عمره شهر قتله الإرهابيون، شقوا صدره ووضعوا قلبه في فمه! يوم تأملت تلك الصورة فكرت جدياً أن تقتل نفسها، لأنها قرفت من الحياة والعار الذي يجللها من خلال هذه الصورة، حانت منها التفاتة لترى أناساً يأكلون، رجل وثلاث نساء وأطفال يتحلقون حول طبق مملوء بالبطاطا المسلوقة وقطع البندورة، همّ الإنسان الأبدي الطعام...

* قاصة من سوريا

عـادت تـفـكـر بشلـة الـعوانس، وتحس بشفقـة لـتلك الشلة المكونة من ستّ آنسات حاصلات على شهادة جامعية، أهي مصادفة أن تجتمع ست آنسات جامعيات في غرفة واحدة، ليمارسن وظيفة وهمية، لا يتطلب العمل الفعلي فيها عشر دقائق ؟!

لم تتزوج أي منهن، بقين عشرين عاماً محنطات في تفاهة الوظيفة والمكوث الإجباري ثماني ساعات كل يوم في غرفـة اهترأ أثـاثـهـا كـمـا اهترأت أرواحـهـن، كـان محور حديثهن الرجل بما يحف بذكر من نكات جنسية وإيماءات تدل على كبت شديد. هـالـتـهـا تلك الحقيقـة وهـي تـتأمل البحر الذي أشعرها للمرة الأولى بتفاهتها واحتقاره لها. كل صبـاح كنّ يـجتمـعن حـول الـقـهـوة، يـكـفـي أن تـلـتقي عيونهن، لترى كل واحدة حرمانها في عيون صديقاتها، كانت كل منهن تعرف كم يسحقهن مفهوم الشرف سحق حشرة، وكـم يضـطـررن مـرغـمـات ودون ذرة قـنـاعـة أن يحافظن على عذريتهن التي تعني حكماً للشرف، ويدافعن عنها حتى حدود الاستبسال، وهن يتمنين في العمق نسف تـلك الـقـيـمـة الـتـي لا تـعـنـي لـهـن سوى السجن بـلا ذنب! لسنوات طويلة حاولت حل لغز التعنيس، كيف لم تتزوج هـي وصـديـقـاتـهـا ؟ بل لم يـنـتـشر الـتـعنيس بين الشبـان والشابات ؟! فرغم كونها وصديقاتها جامعيات ومن أسر محـافـظة، ولم يـخـرجـن عـن الـعـقـلـيـة المـتـعـارف عـلـيـهـا، لم يدخلن قفص الزواج.

لكنها حين بدأت تفكر بـالأرقـام فهمت أن الفقر هو السبب، فـالراتب بعد عشرين سنة من الوظيفة يقل عن مائة دولار! صـار الـزواج مـعـجـزة. فـالظروف المادية خـانـقـة، كـانت العلاقة بين العوانس الست ملتبسة للغاية، إذ تتجمع فيها الأضداد، حب وكره، حقد وشفقة، غيرة وتعاطف، كانت كل منهن تشعر أن حزنها بـالتفاعل مع حزن صديقاتها يحمل شيئاً من الفرح، كانت كل منهن تحس حين تنظر في عيون صديقاتها بذلك الأسى الخاوي الذي يجلل الروح، وكنّ يعرفن – دون أن تبوح الواحدة لزميلاتها – طعم ذلك الدمع الداخلي الذي يذرفنه على مصيرهن المفقود وعلى الأمومة الجريحة. كانت كل منهن تكره صديقاتها لأنهن يجسدن لها فشلها، وحرمانها العاطفي والجنسي وقهرهـا المادي، كـلـهـن يشتركـن في صـفـة هـي الإكـثـار مـن مـواد التجميل. إنها تعرف الآن وهي تتأمل البحر اللامتناهي بكبريـاء زرقتـه أن الإكثـار من استعمـال مـواد الـتجميل اعتراف صريح بـالهزيمة، هزيمتها تجاه الشباب، الشفاه المرسومة بدقة بقلم تحديد الشفاه، وأحمر الشفاه الكثيف الدهني دليل جوع دفين للقبلة، كانت شلة العوانس تشعر بحقد أعمى تجاه المتزوجات، وكان منظر امرأة حامل يكفي لبلبلتهن ساعات، وكل منهن تعمد في لحظات الألم الحرجـة إلى وضـع وسـادة تحت ثـيـابـهـن والـتفرج على أنـفـسـهـن في المرآة كـمـا لـو كـنّ حـوامـل! وأكثر مـا كـان يسعدهن أخبار الطلاق والخيانات الزوجية وانجاب أطفال معوقين.

قاومن بشراسة إغواء الرجل حتى الخامسة والثلاثين، بعد هذا الصبر المديد طوحن بعذريتهن كيفما اتفق، دون أن تعترف أي منهن لصديقاتها أنها خاضت تجربة الجسد وحصدت المرارة، وطعم الخواء والرماد.

تنبهت أن النادل يقف بجانبها يتفقد جمرات الأركيلة، نفّض عنها الرماد، وغير جمرة واحدة فقط، فكرت أن روحها مثل الجمرة تماماً ملتهبة من الداخل، ومن الخارج رماد.

فجأة احتشدت بذهنها جمهرة من الذكريات وخنقتها، حاولت طردها لكن عبثاً، ورغم تلذذها بـالأركيلة ومتعتها بتأمل البحر، فإنها أحست بفوران غضبها العميق، لدرجة أوشكت على التلعثم من شدة الغضب، ارتعشت وهي تسحب الدخان فهزتها نوبة سعال قوية، أطبق على البحر شئ مـأسـاوي فـلم يـعد مريـحـاً لـنظرهـا، مرت أمـام نـاظريها وجوه الناس الذين اختارهم لها القدر أهلا وأصحابا، ياه! إنهم يميتونني موتاً محفوفاً بأطيب النوايا.

أجل هذه هي الحقيقة، كررت تلك الجملة مفتتنة ببلاغتها وعـمـقـهـا، عجزت عن لملمة مشاعر غضبـهـا فـانـفـجـرت بـالبكاء، تلقفت دموعها بمنديل ورقي، ثم اضطرت لرفع نظارتها الشمسية لمسح دموعها السخية، كانت تعترف أن حبها له خطأ، لكنه لم يذهب هباء، لقد جعلها تغمس يدهـا في لحم هذا الكون، حررهـا من سجن عذريتها اللاإنساني وهي في الثالثة والأربعين، كانت تعرف أن علاقتها به تـعـويض عـن الموات في حـيـاتـهـا، لـكـن هـذا الـوهـم أو التعويض كانا ينقذان حياتها المعنوية من الانهيار التام، إنها تذكر يوم التقته كيف بدأ وجيب حار لا سبيل لوصفه يهدر في دمها، وكيف هاجت مشاعرها في جيشان غير

محدد، لعلها أرادت أن تقحم نفسها في هذه المشاعر، أرادت أن تتذوق الرجل، وهي تتفرج على القطار كيف فاتها، كانت تعترف لنفسها مراراً أنه من الجريمة أن تموت المرأة عذراء، وتبحلق في الواقع بنظرات حاقدة متألمة كأنها تصرخ به : إذا لم تتزوج المرأة فهل تموت عذراء ؟!

وفي ظل القهر الاقتصادي وانعدام الزواج، هل تُفرض العفة القسرية على مئات الألوف من الشباب ؟!! تساءلت لماذا لا تتشكل لجنة من علماء النفس والمسؤولين رفيعي المستوى لمناقشة أزمات الحرمان العاطفي والجنسي عند الشباب ؟ الشباب الذي لا مستقبل له لأنه مشلول، لأنه لا يملك المال في حدوده الدنيا لتحقيق أبسط حلم، يا لخشونة الحاضر

ووحشيته! عجبت من قدرة البشر على الصبر، كانت تدرك عبث مشاعرها معه، ولم تتساءل إلى أين يمضي بها هذا الشعور الأعنف من الحب، والذي يشبهه لو لم يكن تعويضاً عن جوع وحرمان سنوات، كان بائساً في زواجه، يرزح تحت أعباء مادية قاسية، وفي رقبته رسن يربطه بخمسة أفواه، كان في عمرها، رجل وسيم صقلته المعاناة، لم يعدها يوماً بالزواج، وإذا كان اليأس والرغبة بالتخلص من سجن العذرية قد قاداها في البداية للقائه في شقة يملكها صاحبه، فإن الحب شن عليها زوبعة لا تقاوم بعد اللقاءات الأولى، كانت تهمس لنفسها مبهورة باكتشافاتها المتأخرة : أهذا هو الرجل، إنه رائع حقاً.

بدت لها سنوات عمرها كسراب، صارت تمارس بوحشية رياضة شد الصدر، وباعت خاتمي الذهب لتشتري أفضل أنواع كريمات العناية بالبشرة والمقاومة للتجاعيد، ثم لم تبالِ بآلام كتفيها من مبالغتها في رياضة شدّ الصدر، تمنت لو عرفَ نهديها وهي في العشرين، وليس وهي على أعتاب الثالثة والأربعين. بدا لها الحرمان العاطفي والجنسي جريمة تعادل جريمة القتل، بل تفوقها وحشية لأنها تتم تحت حماية قوانين، ورعاية عقلية متوارثة جيلاً بعد جيل، لم تعد تذكر أين قرأت أن قمع الغرائز الجنسية يجعل الإنسان ينحرف، هل قرأت تلك الفكرة في كتاب لويلهن رايش ؟ لا تذكر تماما، ربما فائدة الحرمان كونه جعلها فأرة كتب، تقرأ، وتقرأ، لكنها قراءة اضطرارية بسبب غياب الرجل.

كل خططها لإنقاص وزنها كانت تفشل، ما عدا الحب الذي أوجد في نفسها شهية الجمال والمتعة، لم يفهم أحد ممن حولها سرّ تفجر جمال العانس، وتألق عينيها، صدرها الذي استعاد كرامته وشمخ إلى أعلى، لم يكن يهمها أن تعرف إلى أي حدٍ يحبها، بل كانت تخشى أن تحرجه بالأسئلة لتكتشف أنه لا يحبها، بل يستعملها كمسكن في جحيم ظروفه، كانت المتطلبات المادية لأسرته تذلّه، وجدت نفسها معنية بأولاده تشتري لهم الهدايا، غضت النظر كونه لم يقدم لها هدية واحدة، كانت تحتاج إلى أن تبرر له كي تستمر في لعبة الحب، إنها تُعمي نفسها عامدة عن سماع صوت العقل لتنصت لوجيب قلبها، عليها أن تعيش السعادة الأخيرة وتتذوقها بنهم قبل أن تسقط في هوة الشيخوخة، كم تحتاج أن تحس بسخونة اللحم وارتعاشته، وتنصت لهدير النشوة في الدم. لا تنسى نظرة الدهشة في عينيه حين اكتشف أنها عذراء، سمعت صوته دون أن ينطق كلمة واحدة :

– والله أنت بطلة، كيف حافظت على عذريتك حتى الثالثة والأربعين ؟ تمنت لو تقول له إنها حافظت عليها لأجله، وإنها سعيدة كونها أهدت إليه عذريتها، لكن رائحة الكذب كانت ستفوح قوية لو قالت هذا الكلام. أسعدها أن علاقتها معه خلصتها من شعورها بالضآلة، ليس مثل الحب وذلك العزف الحميم الذي يقوم به جسد عاشق قادراً على جعل الإنسان يحس بكرامة جسده وروحه، كانا عارفين أن كلاً منهما هروب الآخر، وواحته الخضراء في صحراء الواقع القاسية. كان كل شئ يمكن أن يستمر حيويا، مشبعاً بالنشوة لو لم تلاحظ أنها غدت لا تطيق طعم القهوة، وتنام بعمق شديد، وتستيقظ وحالة من الغثيان تعصف بأحشائها، هوى قلبها فَزَعا وهي تدرك أنها حامل، أكد لها الفحص بالشريط الكاشف للحمل مخاوفها، ثمة ملاحظة على علبة الشريط : خط واحد لا حمل، خطان يعني الحمل. غمست بيد مرتجفة الشريط بعينة من بولها، ظهر خط واحد، تعلق به قلبها، لكن سرعان ما ارتسم الخط الثاني قربه، انصهر قلبها بين الخطين الحمراوين، الأحمر علامة الخطر دوماً، ترددت أن تصارحه أنها حامل، تخيلت غضبه ودفعه لها بقسوة للتخلص من تلك الورطة، إنها تعرف أنه لم يفكر بها أبداً كزوجة، تذكرت أنه نادراً ما يقول لها أحبك، يقولها خجلاً

في لحظات وصالهما الحميم، لكن لتعترف أنه لم يكذب عليها، فهي التي أرادت أن تقتحم عالم الرجل قبل أن يفوت الأوان.
خافت أن تحب هذه الحياة النابضة في أحشائها، خافت أن تطوّح بالميراث الضخم الذي ورثته عن أهلها جيلاً بعد جيل، حول مفاهيم الشرف والعفة، تخيلت نظراتهم ترجمها : يا آثمة، أين نضجك وفهمك، أتفرطين بشرفك وتحملين بابن الزنا! لكنها رغم حملها الآثم كانت سعيدة. إنها ليست الأرض البور، رحمها الذي يسفح دماً كل شهر متألماً من حرمانه من الأمومة، حقق ذاته وحمل أخيرا، برافو حملت، هذا ما تقوله لنفسها عذراء الثالثة والأربعين، ياه! ما أروع أن تنجب طفلا، لِمَ لا تستطيع الاحتفاظ به ؟ لو كانت في أوروبا لأنجبته مرفوعة الرأس، هناك المرأة يحق لها أن تختار الرجل أو الطفل، تظل محترمة في الحالتين، تأملت الفراغ حولها بنظرات منكسرة كأنها ترجوهم أن يسمحوا لها بالاحتفاظ بالطفل، سيكون سعادتي وسندي ما تبقى لي من عمر، سيكون الصغير دنياها وهدفها، كانت تشعر أن هذه الروح الخافقة في أحشائها تجعل كل شئ من روحها ممتلئاً بالتوتر الحساس، مشعا، ومضيئا.
أخبرته أخيراً أنها حامل، اكفهر وجهه وقال وهو ينظر إليها باشمئزاز : مصيبة. لم يعلّق بكلمة أخرى. فكرت أن قمة سعادتها يعتبره قمة تعاسته، لم تجرؤ أمام تجهمه أن تقترح لو يتزوجها ثم يطلقها بعد شهر. قال لها بعد فترة صمت ثقيلة : عجيب أن تحملي في هذه السن. تلقى قلبها الطعنة وهو أعزل تماما، أردف : يجب أن تتخلصي من هذه المصيبة بسرعة.
طوّقت عنقه بقوة، كالضحية تستنجد بجلادها في لحظة موتها الأخيرة، قالت : معك حق، لكن تصور لو كان لنا طفل، ترى من سيشبه ؟ أبعدها عنه بفظاظة وقال : سيكون مشوهاً على الأغلب، لأن حمل المرأة بعد الأربعين خطأ.
انخفض صوتها حتى انكسر وهي تحدث طبيب الأمراض النسائية، وحين قالت له إنها تريد إجهاض نفسها، توقفت دقات قلبها، كأن قلبها تعثر بشيء في ظلام روحها، فكرت أن حياتها حتى لحظة لقائها بالرجل كان يمكن التنبؤ بها، إنها تحفظ تفاصيل يومها سلفاً أمام الرجل، فلا يمكن التنبؤ بشيء، ليتها لم تعرفه، أسعدها أن الطبيب يتعامل معها برقة واحترام، أحبت أن تشكره على احترامه لها وتبكي أمامه ظلم ولا إنسانية الأخلاق هنا، رجته أن يتم الإجهاض في عيادته، لأنها تخشى من الفضيحة في المشفى، رجته أن يتم حالاً لأنها تخشى أن تفقد قدرتها على الانتظار، وتخشى أن تموت كمداً أو تقتل نفسها.
لم تشأ أن يكون بجانبها، فهو لم يعد يخصّها، لم يسألها كيف ستتدبر أمرها، لم يسأل إن كان يلزمها المال.
استنجد الطبيب بممرضته، أغلقا باب العيادة، زرقتها الممرضة بإبرة في وريدها، أحست أنها تغيب عمّا حولها. ضاقت نفسها، تمنت لو تموت، امتدت يدها الحرة من إبرة السيروم لتفك حمّالة نهديها، هذا آخر ما وعته، لكنها ظلت تشعر شعوراً ضبابياً أن هناك يدا تنتهكها، فتئن وتقول للدكتور: ألم تنته، فيرد: أرجوك ساعديني، رحمك قاسي.
تعرف ما يود قوله بسبب العمر، أكان مقدراً لها أن تخسر الرجل والطفل في أوروبا ؟
– أرجوك يا دكتور ألم ننته ؟
– لكن عليك أن تساعديني، كفي عن التشنج.
– آه، ما باليد حيلة، صدقني، لا أعرف ماذا أشعر.
قال لها أخيراً : الآن يمكن أن أقول إننا انتهينا.
سألت بصوت مُنهك : كيف ؟
– لأن الرحم أطلق صرخة، هناك مصطلح نسميه الصرخة الرحمية، يطلقها الرحم حين يتخلص من حمله.
ندت عن روحها صرخة خرساء تعود لمئات السنين، صرخة ملتاعة أحستها تنطلق من حنجرة كل النساء.
مشت وحيدة شبه مترنحة. وصلت البيت تجرجر ذيول خيبتها، كانت الأسرة متحلقة حول المسلسل اليومي، لم يلحظ أحد شحوبها، لأن أياً منهم لم يلتفت إليها، تكومت في مقعدها، لاحت منها التفاتة إلى أختها التي بكت فجأة تأثراً على بطل المسلسل الذي فقد ذاكرته ولم يتعرف إلى أولاده.
تظاهرت أنها تبتلع بضع لقمات عشائها، لكن فمها ظل مطبقاً على مرارة معاناتها، وقبل أن تستسلم لغيبوبة النوم سمعت صراخاً بعيداً حزيناً كلّه شجن، رددت أذناها كلمة جديدة أضافتها إلى قاموس كلمات القهر : صرخة رحمية.

أنا لو كنت..

ناصر بن صالح الغيلاني*

سئمت من الكتب، لم يعد فيها شيء يغريني، لقد عرفتها على حقيقتها، واكتشفت خداع هؤلاء الكتاب البائسين، إنهم حمقى وكسالى، ويتوهمون أنهم عرفوا أسرار الكون، وأنهم وحدهم من يملك الحقيقة، قررت أن أهجر الكتب.. خرجت من منزلي إلى الشارع، وشعور جديد يتملكني، إنه أقرب إلى الدهشة، نعم نعم الشعور بالدهشة، كانت عيني تلتقط الأشياء وكأنها تراها للمرة الأولى، وقفت لأول مرة أتأمل المنزل المقابل لمنزلي.. فوجئت بالشقوق والتصدعات التي تملأ جدرانه، وتخيلت أنه في أي لحظة ما سيقع على ساكنيه.. النوافذ الخشبية مهترئة، وواحدة على وشك الانخلاع والسقوط على الأرض، امتلأت بشعور حزين وأنا أتخيل مقدار الفقر والبؤس الذي يعيشه أهل هذا البيت.. ربما تعيش فيه أم وابنتها، الأم لاشك عمياء والابنة متخلفة عقليا، والأب توفي منذ سنوات أو ربما هجرهم بعد أن أدمن الكحول أو ربما في السجن !.. عبرت تقاطع الشارع بعد جهد ومعاناة كبيرة، السيارات تمر بسرعة خاطفة، وكأن أصحابها يحملون معهم حالات خطرة، ويريدون إيصالها إلى المستشفى بأسرع وقت.. ماذا يعني الوقت لهؤلاء البلهاء.. شعور جبان بأن سيارة متهورة قد ترمي بي أشلاء إلى الجهة الأخرى سيطر علي وأنا أعبر الشارع.. سرت في أضلعي قشعريرة تكهرب لها جسدي وانتفض قلبي.. كنت عازماً على الذهاب إلى السوق، أريد أن أرى الناس، أكبر عدد ممكن، أريد أن أنظر في عيونهم تماماً لأكتشف مقدار ما يخبئونه داخل صدورهم من أسرار، أريد أن أتعرف عليهم من جديد، دهشت لمرأى بدوي بثياب رثة ولحية كثة راكباً حماراً أبيض قوياً ومتجهاً إلى السوق، دهشت لهذه المدينة وقلت لنفسي : « حداثة، مدنية، تخلف، عهر، فسوق، فضيلة، عدالة، ظلم..» الحياة لعينة.. تذكرت حمدان أصبح الآن مسؤولاً كبيرا، شعرت أنه قد يعبر بسيارته « المرسيدس » من الشارع، وسيراني.. سيطلب من السائق أن يهدئ السرعة، وسينظر إلي باحتقار شديد، وسيسحب أنفاساً من الهواء ويضحك.. أوه لقد أضعت شبابي، أنا لو كنت حازما، لو كنت عاقلاً وذكيا، لو كنت أكثر شجاعة ونشاطا، لكنت الآن أحد المسؤولين الكبار في هذا البلد، أنا من أوائل الدفعات الجامعية، كانت الأماكن شاغرة، وكان المستقبل يفتح لي أبوابه، افتح أبوابك يا سمسم.. لكن الأربعين حرامي قبضوا على علي بابا، وسجنوه في المغارة عشر سنوات، نعم عشر سنوات.. كم هي طويلة وشاقة، إنها عمر بأكمله.. وفي السجن تعلقت أكثر بالكتب، وغبت عن العالم نهائياً.. لكن العذابات لا تنتهي، والكتب لا تفعل شيئاً سوى أنها تزيد شقاء الإنسان وتنسيه العالم.. آه مشى كل الزمن وأنا في مكاني هكذا قالها أبوبكر سالم في إحدى المرات.. ازدادت نبضات قلبي، وشعرت بجفاف في الحلق، وخطوط من العرق أخذت تسيل في أماكن مختلفة من جسدي، كانت سيارة «المرسيدس» تقترب مني.. كنت أظنه حمدان، لكن ظني خاب.. تعلقت عيناي بزوجي حمام، كان الذكر يراود الأنثى لكنها تتمنع.. يلاحقها، يقترب بمنقاره من جسدها الدافئ، تستسلم قليلا، لكنها تنتفض فجأة وتبتعد، يفر الذكر، يقترب منها.. ويستمر في محاولاته دون يأس، قلت لهما بصوت دافئ ملئ بالحب: أنت ياحمام أجمل العشاق على وجه الأرض، أنت أفضل من يتفنن في أساليب الغزل والمراودات.. كانت بوابة السوق تقف أمامي وكأنها قطعة أثرية لم تصبها حمى المدنية الهائجة، كانت البوابة تنتصب كذاكرة عنيدة في وجه الزمان وفلوله.. وصلت إلى مسامعي جلبة السوق.. أصوات الباعة، ورنين الحديد في أيدي الحدادين، طرقات النجارين على الخشب، وأبواق السيارات، وصراخ.. شبكة هائلة من الفوضى الصوتية، وآلاف الأشكال والوجوه والأشياء، تعابير، انفعالات، ضحكات متشنجة، ونظرات مليئة بالانكسار، وعيون تتلفت في جشع وترقب.. كنت وأنا أدخل من البوابة أشعر وكأنني أدخل إلى الحياة الحقيقية، وأزداد اقتناعاً بأن كل الفشل الذي تعرضت إليه في حياتي بسبب الكتب.. أخذت أغرق في السوق، لم أعد أسمع صوتي، لم أعد أتبينه، اختفى تماما، وملامح وجهي لم أعد أتذكرها، وذاكرتي نسيت ذاكرتي، أصبحت ضائعا، كل ما أعرفه هو أنني موجود في مكان ما من السوق، وأنني أعمل في مهنة ما..لكنني لا أعرف ما هي المهنة، وما هو المكان ولا الزمان، كل ما أعرفه أنني ضائع متلاش هباء .. وأنني لن أعود مرة أخرى إلى منزلي.

* كاتب من سلطنة عمان

علها تذوب .. ولكن

جمـال الغيـلاني *

الشارع حياتي، وأنا أقطعه باحثاً عن نهايته ولكنها لا تظهر مخادعة، النهاية دائماً مخادعة .. في بعض الأحيان تحس بأنها قريبة مثل الطائر .. تحلق فوق رأسك ... تكاد أن تسمع رفيف أجنحتها، وتجتاحك برودتها، ولكن فجأة يهرب الطائر، وتختفي البرودة .

هذه البيوت .. لا أدري هل ساكنوها يعرفونني؟ ولكن أمن الضروري أن أعرف، وإذا عرفوا أنني أعرف أنهم يعرفونني فما الذي سيحدث ؟ . هل سأصبح قمراً؟ هل ستعلق صوري على الشارع، وأصبح مثل المغني هاشل؟ إنه مشهور.. ياليتني هاشل، حتما هناك بنات يحببنه، وأنا لماذا لا أحب .. أنا أخجل من النظر إلى نوافذ البيوت، هذا عيب، والعيب حرام، والحرام يؤدي إلى النار، والنار محرقة. لماذا وجدت النار؟! لو اختفت ما الذي سيحدث ؟! كيف سنأكل طعامنا؟ ربما نعتمد على الشمس، فشمسنا حارقة، تلك الطفلة سألت أمها لماذا لا يوجد ثلج عندنا ؟ فقالت الأم : هناك بلاد يهبها الله البرودة والثلج حتى يدعو الله كي يهبهم الدفء، ونحن أعطانا الله حرارة الجو حتى ندعوه كي يهبنا الجو البارد، وفي كلتا الحالتين نحتاج الله، كانت أجابتها نموذجية يا رب زدنا حرارة أكثر .. عل صور هاشل تذوب، وتعلق صوري مكانها عندما أصبح كوكباً .

هذه السيارات لا أحبها .. لو كان عندي سيارة لرميتها للكلاب الجائعة، ولكن الكلاب لا تأكل السيارات ! لا سأجعلها مأوى للكلاب والقطط الضالة لتتوالد فيها وتربي صغارها، لو أصبحت جميع السيارات مأوى للكلاب والقطط الضالة لربما نافست هذه الحيوانات الضالة الحيوانات المدللة داخل البيوت من حيث النظافة والتأنق ولكن أنا لا أملك سيارة ولا أملك بيتاً ولا أملك مصنعاً ولا مزرعة ولا زوجة . أنا أيضا ضال ولكن الضال كافر، وهو مستبعد من رحمة الله، أنا أحب الله «وأنا أمشي وأنا أمشي» من يغني هذه الأغنية بالتأكيد ليس هاشل، فهاشل مطرب فاشل .. هاشل مطرب فاشل، جميل ربما أصبحت شاعراً .. ولكن الشاعر أيضا في النار .. ليس كلهم وإنما بعضهم، هل أريد أن أكون شاعراً وأقف أمام الجماهير لألقي قصيدة ثم أحمل على الأعناق وأصبح نجماً ؟ لا لا لا أريد أن أكون شاعراً فهؤلاء دائماً مرضى، وهم أيضا يحبون النوم في الصباح، عيونهم دائماً محمرة وتحيط بها بقع زرقاء، أنا لا أحب النوم صباحاً .. أحب شارعي، وأحب أن أمشي فقط .

الشارع هذا دائما لا ينتهي . ترى من أين يبدأ ؟ لم أسأل نفسي ولو مرة هذا السؤال أين كانت بدايته ؟ هل قرب الفندق ؟ لا .. فقبل الفندق يوجد الشارع، عند الجبل ؟ وسط السوق ؟ لا أستطيع التحديد، ولكن غداً سأحدد من أين بدأت وإلى أين ستنتهي بي الرحلة، ولكن ليس هذا مهما، فالأفضل أن استمر بالتجوال، وأن أجعل الشارع بحري، والساقين مجدافي، والجسد قاربي، والعينين دليلي، ولأنسى كل شيء، فربما يقودني الشارع إلى كنز، وأصبح غنيا، واشتري سيارة .. بل سيارات، وأجعلها مأوى للكلاب والقطط، واذهب إلى محل التصوير، وأصور ثم انسخ صورتي ألف نسخة ... ألفين ... آلاف الصور . أعلقها على أعمدة المصابيح، وأشجار الرصيف، ولوحات الإعلان الإلكترونية، ثم امشي وانظر إلى صورتي .. سأكون في الصورة مبتسماً .. عابساً .. جاداً .. باكياً . لا .. سأصور نفسي في جميع الحالات، وأصبح مثل المغني هاشل، والمطربة علاوية .. يا سلام وعندما أمشي في الشارع سأقول للجميع إنه .. أنا الماشي .. أنا المعلق هناك، نحن واحد ... هم سيعرفون أصلا أن المعلق هناك هو أنا الماشي هنا، وسيلتفتون ويمضون ولن يتكلموا، وسيضحكوا ويمضوا ولن يتكلموا ويبكوا، ويمضوا، وسأبقى أنا هناك معلقا، وهنا ماشيا، أو هنا معلقاً وهناك ماشياً والشارع لا ينتهي، والنهاية مخادعة، والموت مخادع، والصمت مخادع .

* كاتب من سلطنة عُمان



الشتاء.. و.. جمعية كتاب وأدباء عمان

أفقت صباحاً على ضوء شمس منسرب من ستارة لم تنغلق أطرافها بشكل محكم.

أفقت على غير عادة كل يوم، فأكثر أيام السنة ولياليها حرارتها دليلها حين تتراوح، من الثلاثين الى الخمسين مئوية.

فهذا الصباح الذي تقرأونه الآن هو غير الصباح أعلاه. فهو صباح غير كل الصباحات التي تقرأونها من عناوين حرارتها.. هو الصباح «الشتوي».

هو صباحنا.. هو شتاؤنا، بصفائه الدائم وسحبه القليلة أو النادرة، شتاؤنا لا يشبه صيف الآخرين لكننا نتقاسم همّ الفرح معهم.. صيفهم فرح وشتاؤنا فرح نختلف معهم ان أمطار صيفهم أكثر من أمطار شتائنا التي نعوّل عليها وجود وجودنا. هم صيفهم مناسبات.. أمسيات، وندوات ونحن شتاؤنا يناسب اللقاء والالتقاء.ان فرحنا بالشتاء هو فرحنا الغامر بالزائر الخاطف الزيارة، فزيارته لا تدوم لأكثر من الفصل الواحد ثم بقية الصيف الذي يدُومُ ثلاثة فصول متتالية.

فزيارته القصيرة تبهجنا نفسياً ومادياً تمنحنا الهدوء والسكينة، تمنحنا أن نفكر بصمت وأن تمتلئ رئتنا بهواء طبيعي. ذلك الهواء المشبّع بالترحال دون أن يكون حبيس الدائرة الكهربائية (التكييف).

يمنحنا شتاؤنا أن نفتح نوافذ بيوتنا، مكاتبنا، سياراتنا، فهي طوال الأشهر التسعة مقفلة ليس هرباً من الصقيع الى دفء النار بل من وهج الشمس ونارها الموقدة.

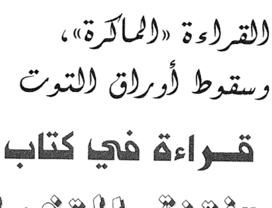
نفرح للشتاء أيضاً من نواحٍ عدة أهمها على المستوى المادي تنخفض فواتير الكهرباء والماء وعلى المستوى الاجتماعي تترابط الأسر بالتزاور والأهم التزاوج بين بني البشر وكذلك الكائنات الأخرى من حيوان وطير وأزهار، لأن الطقس يهيئ اللحظة المناسبة لمثل تلك الظروف والحالات.

أما بالنسبة للمستوى المعرفي/ الثقافي فهو مرتبط ارتباطاً بموسم الشتاء. فالفعاليات الثقافية والفكرية، والسينمائية ومهرجانات الشعر والندوات المتعددة تقام خلال ذلك الفصل.

* الأهم بالنسبة للمثقف العُماني في هذا الشتاء هو اجتماع عدد منهم لمناقشة هدف أساسي وهو إشهار وإظهار الى الوجود بيتهم الثقافي وهي « **جمعية كتاب وأدباء عمان** » فخلال ذلك الاجتماع تم وضع تصوّر مستقبلي لهذا المشروع المهم الذي كان يراود الأديب والكاتب العُماني منذ زمن وقد تمخض عن ذلك الاجتماع الحيوي والهام تشكيل مجلس ادارة تأسيسي منتخب للنهوض بعمل صياغة النظام الأساسي بجمعية كتاب وأدباء عمان بالاستفادة من تجربة المكان العُماني وتجارب أسر وجمعيات ورابطات واتحادات الكتاب العرب.

أملنا كبير أن يلتقي مثقفونا وأدباؤنا وكتابنا، عما قريب تحت سقف واحد.. تحت سقف جمعيتهم.. جمعية «كتاب وأدباء عمان».

طالب المعمري



القراءة «الماكرة»، وسقوط أوراق التوت



قراءة في كتاب «فتنة المتخيل» لمحمّد لطفي اليوسفي

شهاب بوهاني*

حاولت الدّراسات النقديّة التي اشتغلت على المدوّنة الإبداعيّة العربيّة – شعرًا ونثرا – الإمساك بالقوانين المتحكّمة في تلك التجربة، من خلال التعاطي الجزئي مع النصوص المكوّنة لها، ثمّ من خلال محاولة النمذجة وصياغة القوانين، بعد ذلك .

غير إنّها لم تنجحْ – في الغالب – إلاّ في التشظيّة واجتثاث تلك النّصوص من دفء أرحامها الحاضنة، والزجّ بها – عَنْوَةً – داخل مناخات فكريّة غريبة، عمّقت يُتمًا، وأثخنت جراح انفصامها الرّحمي الفظيع . فقد اتخذت منها مجرّد شواهدَ معزولة عن سياقاتها – على أنّ ليل هذه الحضارة الطويل لم يكن حالكاً دائما، وأنّ بُقَعًا من نور قد إلتمعت – ذات تاريخ سحيق – من خلال دياجيره.

ويمكن ردّ عجز التفكير النقدي عن استخلاص القوانين الحاضنة، والمولّدة لتلك التجربة الإبداعيّة، إلا أن منتجي الخطابات النقديّة، تعاطوا معها من خارجها، أي إنطلاقاً من الرّغبة في إثبات ما يتناسب مع «رغباتهم وأهوائهم» .

وهي رغبات وأهواء تحركها اتجاهات عديدة، أهمها : الإصرار الجامح على التأصيل، بحثاً عن نظريّة تنتظم فعل الكتابة عند العرب* . يكتب عبدالعزيز حمودة – مثلاً : «... عدت إلى الماضي بحثاً عن خيوطٍ يمكن تتبعها عند «س» أو «ص» من البلاغيين العرب، خيوط، إذا استطعت غزلها وتخليصها من بعض التداخلات المحتملة والقائمة بالفعل، يمكن جدلها مع خيوط أخرى لتكوين ضفيرة نستطيع أن نسميها نظريّة، أيّ (*) نظريّة»(١)

إنّ منتجَ الخطاب النقدي يقتحم المدونة من خارجها بدل أن يفتحها من الداخل على هذا الخارج . وهو يفعل ذلك مدفوعاً «بحدس» مبهم بأنّ تلك المدوّنة تتكتّم على نظريّة . ثمّ يشرع هذا الحدس في دفع هذه القراءة المغامرة، باتجاه العناصر التي تساعد على تحقيق هذه البشارة المفاجئة : «وكانت المفاجأة. لقد بدأت بحدس، مجرد شعور قوي من شذرات قراءاتي السابقة، إنها هناك، أن العقل العربي قد قدم بالفعل ما يكفي لتسميته، دون تفاخر أجوف أو مباهاة فارغة، نظرية لغوية ونظرية أدبية، أو على الأقل (*) ما يمكن تسميته ببدايات قوية للنظريتين .» (٢)

أمّا الفجوة المرعبة الفاصلة بين «نظريّة لغويّة ونظريّة أدبيّة» و«على الأقلّ ما يمكن تسميّته ببدايات قويّة للنّظريتين»، فإنّ رغبة المؤلّف الجامعة في «التّأصيل» تتكفّل بسدّها .

ويتمثّل الاتّجاه الثاني الذي حدّد الزاويّة التي تعاطت الرّغبة من خلالها، مع المدوّنة الإبداعيّة العربيّة في اقتناع المؤلّف بأن ما ينبغي أن يُكتب، لم يُكتب بعد، وأن تجدّد المناهج النقديّة سيظلّ يسمح دائما، باختراق حشد المؤلّفات السّابقة، وعدم التهيّب منها، ويعبّر عن هذا

★ كاتب ومترجم من تونس

الاتجاه محمّد بنيس : «... عند هذا الحدّ تكفّ وفرة الدّراسات عن أن تكون حاجزا، ويتكفّل المنهج، في هذه الحالة، بتيسير عوائق تراكم الدّراسات واتساع حدود المتون، بل يتحوّل المنهج الى إمكانيّة تمنح الباحث فسحة رحيمة للاختيار والدّرس والتأمّل والسّؤال .»(٣)
أما الاتّجاه الثالث، فهو واقع تحت سطوة رغبة الذّات في أن تثبت أنّ ما أنجزته لا يقلّ قيمة عمّا أنجزه الآخر . بل أنّ هذا الآخر لم ينجز شيئا، إلاّ وكانت الذّات سبّاقة إليه، رائدة فيه . ومهما اجتهد المؤلف في التكتّم على هذه الرّغبة بتنزيلها في مدار الكونيّ والمطلق، فإنّها تظلّ عصيّة على الحجب . يكتب ادونيس «فالتجارب الكبرى في معرفة الجانب الخفيّ من الوجود تتلاقى، بشكل أو آخر، فيما وراء اللغات، وفيما وراء العصُور، وفيما وراء الثقافات . وسوف أحاول أن أصف هذا التلاقي بين الصوفية والسوريالية، وأن أوضح أن كلاًّ منهما سلكت الطريق المعرفي نفسه، لكن بأسماء مختلفة .» (٤)
ويتحدد الاتجاه الرابع، إنطلاقاً من الإقرار بأن الثقافة العربية، ثقافة قحط وخلاء، وأن التعاطي النقدي معها يجب أن يكتفي بإثبات عقمها، مقارنة بقدرة الثقافة الغربية على مد الفكر البشري بما يكون منتجاً وخلاقا .
لقد كان من نتائج القراءات النقدية المسلطة على المدونة الإبداعية العربية من خارجها، والانطلاق من فهم خاطئ لعلاقة الذات بتراثها، أنَ اكتسبت البداهة قوة غاشمة. وحالماً شرع العقل العربي في التحرك داخل حقول ملغومة بالبداهات والمسلمات، كان عقم، وكانت عطالةٌ . وكانت طواطم، وآلهة وأنصاف آلهة .
فكان لابد من مراجعة صميمية صارمة، تطال الثوابت والمسلمات، وتخضع الخطابات التحديثية والحداثية التي قامت بفعل المراجعة والمساءلة - بدورها - إلى مساءلة جادة ومتعمقة، تفضي إلى قراءة جديدة لنصوص المدونة .
ضمن هذا السياق يتنزل كتاب محمد لطفي اليوسفي الجديد «فتنة المتخيل»(٥) الذي جاء في ثلاثة أجزاء ضخمة حملت العناوين الفرعية التالية : (الكتابة ونداء الأقاصي - خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق - فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف) .
نذر اليوسفي كتابة / المشروع، لينهض بمهمة في غاية الخطورة والأهمية : قراءة مدونة النصوص العربية القديمة والحديثة ومساءلتها، ومراجعة الخطابات النقدية، عبر تفكيكها من الداخل والإصغاء إلى الأصوات الخافتة التي تحتل من هذه الخطابات قاعها . تلك الأصوات التي حرص منتجو الخطابات النقدية والابداعية على خنقها، بدت للمؤلف - الذي نجح في التقاطها - طافحة بالدلالة . الدلالة على مأزق الكتابة، ومأزق الخطابات النقدية ومنتجيها، الذين أحاطوا أنفسهم - من خلال خطاباتهم - بهالة من التعظيم لا تستطيع القراءة المتعجلة التقاطها . ذلك أن المؤلفين صاغوا تلك الهالة على نحو موغل في «الزيغ والمواربة» والتستر .
لقد نهض الكتاب بحشد من المراجعات الحاسمة، التي طالت علاقة الذات بقديمها وبآخرها الغربي، وبأنماط الخطاب المختلفة، كما أنها طالت نظرية العرب القدامى في الأدبية والشعرية لترسم لها ضفافا، ظلت - لوقت طويل - رجراجة، تلتبس على الفهم . لأن الخطابات النقدية الحديثة، قرأت قديمها إما في ضوء مقررات القدامى أنفسهم، وإما في ضوء مفاهيم غربية(٦) اقتيدتْ - عنوة - من منابتها الحضارية، وعنوة أيضا، سلطت على المتون القديمة . و«لهذا كله يظل القديم العربي يصرخ في ليل وجودنا . ويظل يوهم بأنه يلزم الحياد فيما هو يبادلنا مكراً بمكر وكيداً بكيد .
فالقراءة التي تستكشفه في ضوء مقررات العرب القدامى وتصنيفاتهم لا ترى منه إلا ما كان العرب القدامى قد كشفوا عنه لأنه يفي بحاجات وجودهم في لحظتهم التاريخية التي أمعنت في المضي . أمّا القراءة التي تنظر فيه في ضوء المفاهيم المنتزعة من المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية فإنها تقوم بحجبه عن طريق تلبيسه أسئلة من ابتداع الثقافات التي ابتنت تلك المفاهيم» (٧)
لقد اكتسبت بعض مقررات الخطاب النقديّ المعاصر سلطة البداهة، التي كرّستها «خطابات متعالمة تمضي بالكتابة حتّى يتمها وخرابها»(٨) . الأمر الذي جعل سلك البداهات تغدو ملجأ آمنا، يلوذ به حشد من المغالطات المرعبة التي تخبر، حال اكتشافها، عن هشاشة الخطاب النقدي الذي صاغها، ونجح في الارتقاء بها إلى مرتبة البداهة/ البيّنة . AXIOME جاء في موسوعة لالاند الفلسفية : «البداهة لا تحتاج إلى برهنة : إنها مبدأ بالغ البيان، بحيث لا يحتاج معه إلى نظر واعتبار . إنها كل قضيّة لا تستنتج من أخرى، بل توضع بقرار صادر عن العقل في بداية الاستنتاج»(٩)
تتمثل خطورة هذا المنحى في الارتقاء بالمغالطة إلى مستوى البداهة، في أنّه يوفر لتلك المغالطة حماية تجعلها في مأمن من كل تشكيك أو مراجعة . فلا يسمح بالتعامل معها إلا باعتبارها مقدمة منطقية يسلم بيقينيتها / بديهيتها، ما قبليا . الأمر الذي ينتجُ خطابات هشاشتها في مقدماتها القياسية .
وحالما تكف المغالطة عن كونها كذلك، وتنجح في الاحتماء بسلطة البداهة الغاشم، فإنها تشرع في توسيع دائرة نفوذها الكاسر، ليغدو الخطاب الذي انبنى عليها مخترقاً صميماً بحشد من المغالطات، التي تظل تتوالد بوتيرة مفزعة .
يمثل الخطاب العقلاني الذي سُلط على المدونة الإبداعية العربية، أفضل تمثيل على هذه الظاهرة، لأنه يحمي المغالطة / البداهة من عنف المساءلة، بل إنه يقيها المساءلة، أصلاً . يكتب محمد لطفي اليوسفي منتبهاً إلى خطورة الخطاب العقلاني : «ثمة في كل خطاب عقلاني، محتف بعقلانيته، فجوة تظل تنخره من الداخل وتكشف عن قصوره ومحدوديته وتفضح تجنيه على اللغة وعلى الكلمات . ذلك أن القراءة العقلانية لحدث الكتابة إنما تعني النظر في النص وفق منطق لا نصي، منطق وظيفي متعال يمارس على المنطق الداخلي للكتابة من العنف ما يعصف بطابعها الاشاري ويلغي كثافة رموزها وطرائقها في المواربة والتخفي والزيغ . ثم يشرع، بعد ذلك في إفقارها، أو في تهزئتها وامتهانها واستدراج القار لاعتبارها مجرد خطاب معناه في

ظـاهـر لـفـظـه، او مجرد نمط مـن أنمـاط الخطـاب واضـح المعـالم بين الانتماء . لذلك يقع تصنيف الخطاب إلى خطاب جمالي أو خطاب وعظي أو خطاب أخلاقي . ويتم حجب لحظة التحاور التي تنشأ في السر بين أنماط الخطاب وتمكنها من التضايف والتحاور وتبادل الأدوار في ما بينها.(*)».(١٠)

لقد نجح اليوسفي، بحسه النقدي المعهود (١١)، في التسلل إلى تلك المنطقة السرية، التي تشهد تحاور انماط الخطاب و«تبادل الأدوار في ما بينها». فالشعرية التي شغلت حيزاً هاماً من اهتمام المنظرين القدامى، والنقاد المعاصرين، ليست حكراً على الشعر . لقد ظلت تبدل من مجالات حضورها باستمرار . غير أن الخطاب النقدي لم يدرك هذه الحقيقة، إلا إدراكاً نظرياً متعالياً على النصوص الإبداعية .

لقد تعامل الخطاب النقدي مع الثقافة العربية، بحرص شديد على التحقيب الزمني، والتصنيف المدرسي لأنماط الخطاب . أي أنه لا يشرع في قراءة النص إلا بعد نسبته إلى نمط من انماط الخطاب، ثم تنزيل ذاك النمط في إطار حقبة زمنية محددة .

وعندما يوهم منتج الخطاب النقدي أن القراءة بدأت، تكون عملية قتل ذاك النص هي التي بدأت بالفعل . إذ لا توجد طريقة لقتل النص أسهل من حرمانه من حقه في الهجرة عبر العصور والأنماط .

إن عدم إدراك حقيقة أن انماط الخطاب تبدل الأدوار في ما بينها، تقود إلى تعامل لا تاريخي مع انماط «تاريخية» لها سيرورتها . وقد كان من نتائج ذلك، أيضا، أن الخطابات النقدية، وسمت الفترة الممتدة بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر بـ «عصور الانحطاط» . وتتمثل خطورة هذه التسمية في أنها تضمر - بل كثيراً ما تعلن ذلك صراحة - أن الشعر فقد توهجه وخبا في تلك الفترة بالذات . فكان ليل وانحطاط . إن انكفاء الشعر وهوانه يعنيان أنّ عبقرية الثقافة العربيّة وطاقتها الخلاقة قد خبت .

ولما اكتسبت التسمية سلطة البداهة، شرعت في تلوين الوعي الذي صدرت عنه الخطابات النقديّة التي تناولت الفترة بالدّرس . كان وعيا شجنًا توتره الفجيعة : لأنّ «الانقطاع الذي حصل حدث تاريخي طال سيرورة الفعل الابداعيّ نفسه، ولا خيار أمام الكاتب المعاصر في تصور الكتابات الحداثية، غير الابتداء من أوّل والبحث عن آفاق جديدة لا عمد للقديم العربي بمثلها».(١٢)

من هذا المنطلق رأى اليوسفي، أنّه من المفيد قراءة كيفيات مساءلة هذا الوعي الحداثي للماضي تمهيدًا لتمثل «آليّات اشتغاله، ومنطلقاته النظرية المسكوت عنها» (١٣) التي تعامل من خلالها، مع «عصور الانحطاط»، وحدد في ضوئها مفهومه «للتراث» .

انـتـهـى المؤلـف بـعـد تحليـل المقـررات الـتـي خـلـصـت إلـيـهـا الخطابات(١٤) التي قرأت تلك الفترة إلى انها تستند إلى وعي نقدي يتسم بالتبسيطية، والانقياد الكامل لسلطان البداهة والمسلمات . فسواء رأت هذه الخطابات في «عصور الانحطاط» ليل الثقافة والابداع، أو رصدت فيها «حركة شعرية مهمّة» على حد تعبير أدونيس، فإنّ اليوسفي كشف عن أنّها تشترك في أنّها لم تقرأ المتن الشعري، بقدر ما سلطت عليه الأهواء والرغبات . إنّها في الغالب قراءات إيديولوجية، استنتاجاتها في مقدماتها .

يكتب اليوسفي :«هكذا توضع الرغبة في مواجهة التاريخ من جديد . وما بين إلحاح الرغبة وعنت التاريخ ومكره، تتشكل الكتابة محكومة بهاجس الكشف عن الإضافات المفترضة . والحال أن الإحاطة بهذه الاضافات مسألة في منتهى الدقة . فهي لا يمكن أن تتم بالنظر في النصوص التي تنتمي إلى تلك الفترة فحسب، بل بالنظر في مجمل الشعر العربي وفي النظرية المرافقة له (...) فالاضافة إنما تعني انخراط النص الجديد في سيرورة الابداع السابق عليه، والتنامي ابتداء منه، وافتتاح آفاق جديدة لا عهد لذلك القديم بمثلها (...) تبعاً لذلك، يصبح الشعر القديم نفسه منطقة للاستكشاف.»(١٥)

ينطلق المؤلف من حقيقة أنّ «الانحطاط» ليس حدثًا مفاجئًا، وإنما هو سيرورة تظل تلاحق شروطها . ولا يعني تحقق هذه الشروط في مرحلة ما أن تلك المرحلة هي المسؤولة عما آل إليه الشعر والشاعر، من ضعه وفقدان ألق .

لأنّ «مأزق الشعر وانكفاءاته قادمة من بعيد . إنها ضاربة بجذورها في تاريخ الثقافة العربية» (ج١ص١٥)

إن التسليم بهذه الفكرة، يقود إلى مراجعة جميع المسلمات في العمق، تتبعا لسيرورة المآزق التي شهدها الشعر العربي ومنتجه، تمهيدا لهوانهما معًا .

لقد رصد اليوسفي - فيما هو يتتبع سيرورة ذاك الهوان - حركتين متزامنتين ومتوازيتين .

تمثلت الحركة الأولى في نزوع الشعر التدريجي باتجاه الضعة والانكفاء، وخنق طاقته الخلاقة المؤسسة .

أمّا الحركة الثانية التي تنامت بالتوازي مع الحركة الأولى، فقد مثلتها أنماط الخطاب الموازية، وهي تتطور وتغدو ملجأ للقيم الجمالية، التي لم يعد الشعر قادراً على احتضانها، فلاذت بها من سطوة السلطة / المدينة على الشعر والشاعر . وتمثلت تلك الأنماط الموازية في كتب السير والتاريخ، والوعظ، والتصوف، والقصص .

لقد ظل الشعر يستمد قدرته على شدّ المتلقي، من كونه «خطاب فتنة» - على حدّ تعبير اليوسفي - وبوّابة مشرعة على المتوحش والعجائبي . وكونه خطاب فتنة وغواية، يعني أنّه يتربّص بالقيم النافعة التي تحرسها المدينة، وعسس الضمير الأخلاقي . لذلك - وعندما أدرك حرّاس المدينة - ما يمثله الشعر من خطر على «الفضيلة»، وحُماتها سارعوا إلى محاربة الشعر والشاعر، باعتبارهما صنوين للتهلكة والخراب . فكان أن صار الشعر خطابَ محنة، إذ «وضع ... في حضرة مستحيلاته كلها : هوان المنزلة، وعزوف المتقبلين، وضجر الشاعر من الشعر . ووضع الشاعر في المهبّ بالضبط : التجريب والمغامرة.» (اليوسفي ج١ص١٤٤)

وليست مطاردة الشعر والشاعر، وليدة ما يُسمى بـ«عصور الانحطاط». فقد نهضت نظرية العرب في الشعر والشعرية، مسكونة بالرعب من فتنة الكلام وسلطانه الذي لا يردّ . يكتب اليوسفي مؤكدا على هذا الفزع الذي

حكم علاقة المنظرين القدامى بالشعر : «منذ بداياتها الأولى تشكلت نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية مأهولة بالرعب من سلطة الكلام وجموحه وفتنته . منذ بداياتها في مؤلفات الجاحظ وابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن طباطبا نهضت النظرية مسكونة بالخوف والريبة مما يقبع في تلاوين النصوص من خطر.»(ج١ص٤٢٢)

ولقد كان من نتائج هذا الوعي الحاد بقدرة الكلام - والشعر خاصة - على النيل من المتعاليات وتدنيس المقدّسات، أن نهضت النظريّة مسكونة محاصرة سطوة الكلام، والحدّ من قدرته على استدراج المتلقي نحو إغواء الفاتن والمتوحش .

لذلك وقعت محاصرة الكلام داخل دائرة من الممنوعات، إن هو تخطاها، حقت عليه اللعنة والمطاردة، وعدم أن يكون أدبًا .

مثل حرص المنظرين القدامى على قصر وظيفة الكلام على النفع والابانة، وربط الشعر بأغراض محددة، اهمّ مظاهر الالتفاف على الخطابات الانشقاقيّة .(١٦) ومطاردة النصوص المتمرّدة على قيم المجموعة لذلك : «تم إبعاد النصوص التي تنكشف فيها الذات المبدعة بكل أبعادها، بأهوائها ونزواتها، بنزقها ورغباتها، بحنينها الدائم إلى عالم لا إكراه فيه وليس فيه ممنوعات وشرائع تلزم الإنسان بالامتثال لمتطلبات المدينة والاجتماع.»(ج١ص٤٢٥)

لم يكن نجاح النظرية القديمة في احتواء الشعر وترويضه ليكون خادماً لقيم المدينة، دليلاً على نجاح تلك النظريّة في لجم المتوحّش والفاتن . إذ أنّ النّصوص والخطابات الجماليّة الأخرى التي طردتها من دائرة اهتمامها بعد أن شهرت بها، نجحت في أن تحتل من الوجدان الجماعي المكانة التي كان يحتلها الشعر قبل أن يطاله الهوان، جراء انضباطه لمقررات تلك النظرية .

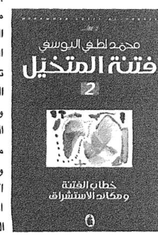
لقد تمكنت تلك الخطابات الجماليّة البديلة التي تلقّفت من الشّعر - الممعن في السّقوط والماضي دأبًا على درب الهوان - وظيفته التي كانت له في البدء : من استدراج المتلقّي بما وفّرته له من جميل وفاتن .

خلص اليوسفي بعد أن استعرض أهمّ مقرّرات نظريّة العرب القدامى في اللّغة والأدب، وحلّل طرائق تعاطيها مع النّصوص، إلى أنّها قد شكّلت نسقًا، يَغدُو - بمقتضاه - كلّ حديث عن نظريّات جزئيّة، ضربًا من التبسيطية التي تتعامل مع تاريخ الأفكار باعتباره حشداً من الآنات المتعاقبة .

كما انتهى إلى أن «هذه النظريّة لم تتمكن، رغم حرصها على الشموليّة وتوسيعها لدائرة اهتماماتها، من أنّ تقي نفسها من إقصاء النصوص التي لا تفي بحاجة المدينة وناسها وقيمها . لقد كانت القراءة قراءة إيديولوجية يحركها حرص مضمرٌ مسكوتٌ عنه على إبعاد النّصوص التي تتعارضُ معها من جهة الوظيفة أومن جهة طرائق انتظام الكلام وتشكّله، وذلك بالسّكوت عنها وعدم النّظر فيها واعتبارها خارجةً من دائرة الأدب أصلاً.»(ج١ص٤٢٥)

لقد ظلّ الشاعرُ العربي - لفترة طويلة - سيّدًا على الكلمات يجتذب الوجدان الجمعي ويرسم لاندفاعاته مساربها، إلى أن جاء الدّين الجديد فاصطدمت الكلمة بالكلمة، وتألبت شرائع المدينة الناشئة على الشعر والشاعر لتطردهما من دائرة السلطة والرفعة . فابتدأ تاريخ الضعة والهوان وعرف الشاعر مذلة الوقوف على أبواب الملوك. طردته المدينة الإسلامية بعد أن عدته صنو إبليس، وعدّت شعره بوّابة الى الفتنة والهلاك . فجيشت عليه منظريها ورواتها(١٧) يثأرون لقوانين المدينة المنتهكة، وشرف الفضيلة والطّهر .

وقفت النظرية إلى جانب المقدس فانشغلت بمطاردة الشعر والحدّ من اندفاعاته، عن مكائد الفتنة والمدنس تنسرب في السرّ إلى خطابات جمالية بديلة، تمكنت من زعزعة قوانين المدينة والثأر للشعر المطارد، فكان الاحتفاء . الاحتفاء بالمتوحش والجنائزي والمروع والاغواء : «إنها ثارت الشعر التي ما تفتأ تعاود الظهور بين الفترة والفترة فيما المأزق تستكمل شروطها وتمضي بالشاعر على درب الهوان . وتمضي بالشعر إلى عزلة مهلكة.»(ج١-ص.٤٢٦)



من المسائل اللافتة التي نبّه إليها محمّد لطفي اليوسفي في كتابه، أنّ الخطابات الدينية والوعظية التي تدافع - في الظاهر - على قيم المدينة، هي التي تلقفت ما أرغم الشعر على التخلي عنه : الفتنة . فتنة السرد والتعجيب وارتياد الأقاصي .

وقد فسّر المؤلف ذلك بما أسماهُ «مبدأ الجاذبية المعاكسة»(١٨)، وهو مبدأ - بمقتضاه - تغدو الخطابات مخترقة في الصميم، بأهم سمات ما نهضت لدخره ومحاربته .

الأمر الذي لاحظه عند تحليله «الفاتن» لبعض الخطابات التي أنتجها متصوفة وفقهاء . إذ خلص إلى أن تلك الخطابات التي نذرها منتجوها لمحاربة الفتنة والإغواء، والتحذير ممّا قد يقود إليه الكلام من استباحة للمحظور وانتهاك لأخلاق المدينة، لم تسلم ممّا جاءت لمحاربته . فقد انفتحت - بوعي منتجيها أو عدمه - على المعجب، والمفارق . بل إنّ بعضها غدا خطابًا انشقاقيًا مشرعًا على النّزق والفتنة .

فابن الجوزيّ - مثلا - الذي نذر حياته لمحاربة إبليس وفضح تلبيسه والتحذير من مكره، يقع ضحية لذاك المكر . إذ يوردُ حكايةً تظهر من خلالها صورة إبليس : «على أديم النصّ بطلاً صنديدًا يتقن فنون الحرب، فيخرق السماء بجنده.»_ج٢-ص٤٠)

هكذا إذن يكشف «مبدأ الجاذبية المعاكسة» عن سلطاته التي يدس في تلاوين الخطاب مضامين تتعارض كليا مع ما يلهج به ذاك الخطاب .

يورد اليوسفي - أيضاً - حكاية من «ذمّ الهوى»(١٩) تكشف عن رعب النزوة، وتوحش الكائن، بقصد التحذير من المحظور، غير «أنّ ما تنبني عليه الحكاية من كلام في الجنس والشهوة وتفنن في بناء المشاهد التي تقطر جنسًا وتطفح شهوة وملذات من شأنه أن يجعل عفاف المتقبل المفترض مجرد ذكرى بعيدة.»(ج٢-ص٥٧)

إن للفتنة قدرة عجيبة على اختراق كل أنظمة الأمان التي يُطوق بها الخطاب نفسه . فعبثًا حاول ابن الجوزي – وغيره – محاربة الفتنة ولجم الهوى النزق، والحد من سطوة الغواية . فلا الرغبة قادرة على منازلة التاريخ والوقوف في وجهه، ولا الفتنة تخضع لسلطان العقل وقيم المدينة . لأنّ الكتابة هي الكتابة مهما تبدّلت أنماط الخطاب . إنها «تظل تجري على القوانين نفسها وتتوسل مقاصدها بشد ذهن المتلقي، وجذبه جذبًا إلى النهايات والأقاصي وتشويش حواسه وادراكه بإرغامه على تخيل تمثلات يصعب على المرء تمثلها دون عناء وكدّ ورشح جبين.»(ج٢–ص٩٠)

يتبين مما تقدم أن لجم اندفعات عبقرية الثقافة في التعبير عما به يكون الكائن، امر بعيد المنال . لأنها تمتلك من الحيوية والمرونة ما جعلها قادرة على إنتاج ابدالاتها – على حد تعبير اليوسفي .

إن عدم إدراك الخطابات النقدية المعاصرة لهذه الحقيقة هو الذي دفعها إلى قراءة التاريخ العربي في ضوء ما أسمته بعصور الانحطاط. وقد انعكست نتائج ذلك على واقع الراهن الثقافي لعربي، وعلاقة المثقف بذاته وبالآخر . كما أنها لونت نظرته إلى راهنه وقديمه.

وقع المثقف العربي الحداثي – جراء ذلك – في شراك أشد الخطابات الاستشراقية عنصرية وكيدًا . فمجد الغرب وجلد الذات مبتنيا لها صورة دونية .

ولم يسلم من ذلك مثقف حداثي – مثل أدونيس – نذر كتاباته للمساءلة والمراجعة النقدية المؤسسة . إذ «يكفي أن نقرأ الكيفية التي أرغمت بها نصوص الصوفية ونصوص السرياليين الغربيين على أن تتماثل وتتشابه وسندرك أنها تحيا، في كتاب أدونيس، نوعًا من الفقد وكثيرًا من الحرقة، وكثيرًا ما تتلفت في السر مشرئبة بأعناقها إلى مواطنها.»(ج٢–ص١٨٥) يضيف اليوسفي – في السياق نفسه – مؤكدًا على وقوع أدونيس في دائرة سحر الخطابات الاستشراقية الكائدة : «من هنا يتبين أنّ الاعتراف بـ«الخطيئة» والتطهر منها على هذا النحو المداور سيظل يدفع بالكتابة لدى ادونيس داخل مضايق حالما ترتادها تشرع من جديد في انتباء صورة للذات دونية منفردة محاطة بالسواد.»(ج٢–ص١٨٦)

كشف المؤلف بطريقة مقنعة عن خطورة التمثلات الاستشراقية، وقدرتها على الانسراب داخل أشد الخطابات حرصاً على المراجعة النقدية والمساءلة الواعية .(٢٠)

الأمر الذي جعل الخطابات الحداثية – نفسها – تبرع في جلد الذات والحط منها ونسبتها إلى كل ما يوحي بالضعة والظلامية والهوان . تلك هي صورة العرب (الشرق) في أغلب الخطابات النقدية المعاصرة . بل أن الأمر تخطى حدود المقررات النظرية، ليطبع الكتابات الإبداعية نفسها . فتظهر المرأة العربية في كتابات نزار قباني شهوانية جامعة تحركها نداءات الجسد الجائع ونارهُ المستعرة :

لمن صدري أنا يكبر ؟
لمن .. كرزاته دارت ؟
لمن تفاحه أزهر
لمن ؟
صحنان صينيان .. من صدف ومن جوهر
لمن ؟
قدحان من ذهب .. وليس هناك من يسكر ؟(٢١)

لقد تبنت الخطابات الإبداعية العربية – من حيث لا تدرك – أشد المقولات الاستشراقية تفننا ومغالاة في تصوير الشرق عالماً بدائيا شهوانيًا داعرًا، لا هم له سوى إشباع نهمه الجنسي وإسكات رغاء الحيوان النزق فيه .

وبسبب هذه المقولات الكائدة، أيضا، تحول : «النظر في التاريخ العربي إلى تشهير وإدانة وفضح . وإذا الزمن العربي نفسه ليس سوى جريمة لا تكفّ عن التفنن في نسج فصولها المروعة . حتى لا لحظة إنسانية فيه . لا التماعة من نور. ولا فسحة من بهاء».(ج٢–ص٢٢٣)

لقد اندست هذه الرؤى الاستشراقية الكائدة في ثنايا خطابات مفكرين عرب عرفوا بحرصهم الشديد على المساءلة النقدية الجادة والمراجعات الراديكالية، من أمثال حسين مروة ومحمد عابد الجابري . وقد قرأ اليوسفي خطاب الجابري وخلص إلى استنتاجات من أهمها، انه خطاب قائم على المطلقات والمحاكمة والتأثيم، وهو ما يعصف بطابعه العلمي العقلاني . ويتجلى التأثيم في موقف الجابري من «المشرق»، الذي يمعن في تأثيمه والحط من قدرته على إنتاج الخطابات العقلانية، الأمر الذي يجعل خطابه مستندًا إلى وعي منقسم مداره ثنائية المغرب/المشرق .

وقد ذهب المؤلف – بعد أن حلل هذا الخطاب – إلى أن «تصور الجابري للعقل العربي وللثقافة العربية، لا تخلو من سكونية وإطلاقية. بل إن الجابري .. يعمد في مشروعه النقدي إلى استخدام تجليات هذا العقل الذي ينعته بكونه «يعقل» الذات ولا يحررها، وفق ما يخدم فرضياته وينسجم مع مقدماته.»(ج٢–ص٢٦٦)

يذهب اليوسفي إلى أنّ مأزق مشروع الجابري المتمثل في ثنائية المغرب/المشرق، لا يعدم في الواقع ما يبرره . فالأخ التوأم (المشرق)، تعامى طويلاً عن منجزات شقيقه (المغرب)، ولم يعترف له بأي فضل في تأسيس البيت العائلي والمحافظة عليه. فكان من الطبيعي أن يؤدي الشعور بالغبن، إلى ما يفصح عنه خطاب الجابري من «إدانة وتشمير وفضح»(ج٢–ص٢٥٠)

تعتبر هذه الثنائية مغرب/مشرق، انعكاسًا للثنائية الرئيسية غرب/مشرق، التي ما انفكت تُوتر الخطابات النقدية العربية، وتعمق الوعي المنقسم الذي تصدر عنه .

لقد رصد اليوسفي مختلف مظاهر تبني مقررات الآخر/الغرب، التي تطفح بها الخطابات العربية، وتفرضها على الثقافة العربية عصبا وقهرا، بعد أن تستقدمها في نبرة احتفالية تمجد اللقية وتحتفي

بمنتجها الأصلي، الذي طالما عبرت عن سخطها عليه أيضًا .

إن اجتماع الافتتان بالآخر والسخط عليه، هو ما يفضح حضور الفتنة، التي يعبر اليوسفي عن طريقة اشتغالها قائلاً : «فالفتنة لا تدرك إلا باحال لأنها انفعال يداخل الكيان . يستجد بالذهن ويربك الجسد والحواس . وفي حال الفتنة يتعايش الانجذاب والنفور، الانقياد للفاتن والعزوف عنه، المتعة والخوف، لأن الفاتن نفسه إنما يجمع إلى الألفة الغرابة، وإلى الأليف المتوحش والغريب والساحر.»(ج٢-ص٣١٠)

اقترن هذا الافتتان بالآخر، بافتتان الكاتب/المؤلف بنفسه . فيبتني لنفسه صورة شبيهة بصورة الانبياء حملة ارسالات الخالدة . يتضح ذلك جليا من خلال التحليل المبهر/الماكر الذي أخضع له اليوسفي عدداً من السير الذاتية والمذكرات .(٢٢)

وقد انتهى بعد قراءة هذه المدونة الضخمة إلى نتائج تجعل من يطلع عليها يتردد ألف مرة قبل أن يفكر في كتابة سيرته . وراء كل كلمة ورطة . يكفي فقط أن تكون القراءة قادرة على مقابلة مكر الكاتب بمكر أشد منه حتى تتكشف النصوص على حقائق مذهلة . فمن نزعة عبدالرحمن بدوي السادية (ج٣-ص٢٢)، إلى نرجسية أدونيس وزهوه بنفسه وإعجازه(ج٣-ص٨٨ وص١١١)، ظل اليوسفي يفضح بأسلوبه الماكر الفتان، مما حاولت تلك النصوص أن تتكتم عليه، فلاذ منها بالسجوف القصية .

وأيا كانت مقاصد الكتابة ومقاصد منجزيها، فان هذه النصوص تشترك في جملة من الثوابت، إذ «ثمة في هذه السير والمذكرات والمقابلات إصرار من أصحابها على رسم صورتهم أطفالا مجللة بهالة رسولية واضحة . ثمة في كيفيات ابتناء الأحداث لحظة انتقائها وإعادة صياغتها حرص مماثل على استدراج المتلقي إلى التسليم بأن علامات النبوغ من السمات البارزة لصورة الكاتب طفلا (..) ثمة طفل ولد وسيكون له شأن عظيم.»(ج٣-ص٨٩).

ولمن ينزل إعلاء الذات الكاتبة لنفسها في سياق الفخر، يؤكد اليوسفي على أن الفخر - عند المتنبي مثلا - يمثل نزوعا أبديا إلى الخلود، وشكلا من أشكال منازلة الكائن لقدره الفاجع . في حين أن ما تتكشف عليه هذه السير والمذكرات، لا يعدو أن يكون تباهيا زائفا وشكلا من أشكال تضخم أنا الكاتب، التي ترسم لنفسها صورة منفرة بغيضة . وتلك هي «مكائد الاستسلام لنداء نرسيس الواقع في حب صورته المنعكسة على سطح الماء.»(ج٣-ص١٨٨)

ولقد أدت هذه الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه، إلى تعامله بطريقة سلطوية متعالية مع الكلام ومتلقيه . الأمر الذي قاد أدونيس إلى «إكراه الكلام حتى يتخذ طابعا هذيانيا بموجبه يصبح مدار الخطاب رصف الألوان رصفا ينثال انثيالا.

أو يتم الكلام عن بعض الأخلاط التي توسعت كتب السحر والشعوذة في تبيان فوائدها.»(ج٣-ص٣١٨) غير أن للكلمات التي توهم بالانصياع لمنشئها مكرها . إذ كثيرا ما تقدم صورة للكاتب مضحكة ومفتوحة على المقرف والمنفر .

إن الكاتب وريث عهود طويلة من الاستبداد، والتسلط الدامي والعنف المروع، لذلك فإن الصورة التي رسمتها هذه النصوص، كشفت عن تماه عجيب بين المؤلف والمستبد .

«فتنة المتخيل» كتاب يؤسس لما يمكن أن نسميه «بالقراءة الماكرة»، ومكرُها هو ما يصنع جديتها .. وجدتها .. وفتنتها .

الهوامش

١) د. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة : نحو نظرية نقدية عربية، الكويت . سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠١، ص ١٠

٢) نفسه، ص ١١

وعندما يختفي فعل «المفاجأة» فإنه لا يفعل ذلك، إلا لكي يفسح المجال أمام «الذهول» حتى يقود الرغبة إلى ما به، يمكن أن تتحقق : «لقد وجدتني أتتبع في ذهول خيوطا أوضح وأضخم من أن تتجاهل خيوطا تجدل في نهاية الأمر نظرية لغوية لا يمكن فصلها عن نظرية أدبية» . ص ١١

٣) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب ١٩٨٩، ص ٢٥. يتضح الإصرار على أن ما ينبغي أن يكتب لم يكتب بعد، وأن الكاتب سيتكفل بإعادة ترتيب البيت العائلي من الداخل - وهذا طموح مشروع - في قول بنيس : «تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحا يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث من حيث بنياته وإبدالاتها» . ص ٧

٤) أدونيس . الصوفية والسوريالية، دار الساقي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٥ ص١٥

٥) محمد لطفي اليوسفي . فتنة المتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : (أواخر سنة ٢٠٠٢م). يضم الكتاب ١٢٠٠ صفحة ، توزعت على ثلاثة أجزاء : ج١ (الكتابة ونداء الأقاصي)، ج٢ (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق)، ج٣ (فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف) .

٦) يرى اليوسفي أن عملية تحويل المفاهيم عن أقدارها والزج بها في غير الثقافة التي أنتجتها أمر في غاية الدقة، لأن «تحويل المفهوم لا يعني تبسيطه وإفقاره وإلغاء كثافته وإرغامه على النزول في غير أوطانه، بل يعني إثراءه بفتحه على أبعاد جديدة وتوسيع دائرة دلالاته الممكنة والمحتملة. ووقتها يصبح ناقل المفهوم في منزلة مبتدعة، لأن التحويل في هذه الحال إنما يكون بمثابة خلق وتأسيس. إنه يمنح المفهوم فرصة الانتقال والتجدد والحياة، وهو يعني أيضا أن المفهوم يشرع حال وصوله في إحداث تغيرات في صميم الفكر الذي استعاره واستدعاه، ذلك أن تملك المفهوم مشروط بمدى ما يحدثه في تلاوين الفكر الذي استقدمه من تغيرات وتحولات فيمنحه فرصة تجديد أسئلته ويتجدد معتنيا بها» .

أنظر «فتنة المتخيل» ج١ (الكتابة ونداء الأقاصي) ص ٨

٧) نفسه . ج٢ (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق) ص ٧

٨) نفسه . ص ٦

٩) موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت - باريس : ١٩٩٦، المجلد الأول ص ١٢٦.

١٠) فتنة المتخيل . ج٢ (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق)، ص ٩

١١) تكشف مؤلفات اليوسفي السابقة عن قدرة لافتة على الإصغاء إلى النصوص التي يشغل عليها، والإمساك بالقوانين المتحكمة في إبتناء النصوص لأدبيتها، وشعريتها، وقد تميزت كتاباته النقدية بلغة قوية جمعت إلى الشعرية دقة التحليل وعمقه، الأمر الذي جلب إليه احترام طلابه الذين رأوا فيه واحدا من حملة المشاريع المؤسسة، وكان من تبعات ذلك إثارة نقمة أباطرة الجامعة التونسية عليه .

انظر مثلا مؤلفاته التالية :

- لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، تونس : الدار التونسية للنشر ١٩٩٢.
- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد، تونس : سراس للنشر ١٩٩٢ .
- الشعر والشعرية : الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، تونس : الدار العربية للكتاب ١٩٩٢ .
- القراءة المقاومة وبكاء الحجر، تونس : سكوربيوس، ٢٠٠٢ . يكشف هذا الكتاب الأخير عن «السلفية المندسة في آليات التفكير الحداثوي» من خلال كتابات عبد المجيد الشرفي، أنموذجا .

١٢) محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل، ج١ (الكتابة ونداء الأقاصي) ص ٣١

١٣) نفسه . ص ٣١

١٤) حلل المؤلف مثلا مواقف كل من : سلامة سلامة موسى، وميخائيل نعيمة، ويوسف الخال، ونزار قباني، وعبد الواحد لؤلؤة، ومحمود سليم رزق، والهادي حمودة الغزي، وعباس الجراري، وأدونيس، وعمر موسى باشا، والمحبي.

١٥) اليوسفي . نفسه ص ٥٤-٤٦ .

١٦) انظر الجزء الأول ص ٤٢٥، حيث يؤكد اليوسفي على ان النصوص التي احتفظت بطابعها الإنشقاقي في علاقتها بمقررات النظرية وقيم المدينة هي التي مثلت «اللحظات المضيئة» في الشعر العربي، نقرأ مثلا : «ووحدها اللحظات التي تمكنت فيها التجارب والنصوص من التغاير مع مقدرات النظرية والإنشقاق على المدينة وقيمها، فيما هي توهم بأنها تمتثل لسلطانها وسلطتها، هي التي شكلت اللحظات المضيئة في مسيرة الشعر العربي» .

١٧) نفسه . راجع ص ٣١٣ وما بعدها .

١٨) انظر الجزء الثاني (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق) ص ١٠، والجزء الثالث (فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف) ص ٣٩٤ .

١٩) راجع الجزء الثاني ص ص (٤٧-٤٨-٤٩-٥٠) وما بعدها .

٢٠) نقرأ في الصفحة ١٩٩ من الجزء الثاني : «غير أن التعارض بين المقاصد والنتائج يظل يشير ولو إيماء إلى ما تمتلكه التمثلات الاستشراقية من مقدرة مدوخة على تلقف أشد الخطابات مناداة بضرورة تغيير الواقع وتغيير الإنسان العربي» .

٢١) راجع الجزء الثاني ص ٢٠٤ وما بعدها، حيث يكشف اليوسفي عن تماثل فاضح بين صورة المرأة الشرقية في شعر نزار قباني، وصورتها في خطابات العديد من المستشرقين من أمثال جيراردي نرفال (Gerarde Nerval) ورافائيل بتي (Raphael Patai) وغوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) الذين رأوا فيها «الغلمة مجسدة .. والشبق سافرا وهي الشهوة لا تكل رحى تعلك الرجال ولا ارتواء، لا وهن أيضا» .

٢٢) حلل اليوسفي عددا من السير الذاتية والمذكرات لعدد من الكتاب . أهمهم : (بيرم التونسي - فدوى طوقان - طه حسين - نزار قباني - أدونيس - خليل حاوي - عبد القادر الجنابي - عبد الرحمن بدوي - سلامة موسى)

مجازات السخرية في فضاءات «الساحة الشرفية» لعبدالقادر الشاوي

احمد بلحاج آية وارهام*

١ - الرواية سكن الكائن المحترق بوعيه:

١ - ١ الرواية سكن الكائن المحترق بوعيه، وأرض الذات المحلومة بزمن لا تتنفس فيه أشباح الماضي وخطوات الموتى، ولا تلجمه شراسة الحاضر وسلطاته المنقوعة في عماها الماهوي. إنها وجود يؤسس الوجود بشرط الحرية، ويفسح للهويات مدى تأتلق فيه بعيدا عن مهاوي المطلقات المتمركزة في هويتها الضريرة، ومن ثمة يحق لنا أن نعتبرها ذاكرة الزمكان التي لا تترمد في جحيم الرهانات الفجة، وجوهر الحياة الذي تحاول تواريخ المؤسسات على اختلاف ضروبها وشياتها طمسه والتعتيم عليه حماية لمصالحها.

١ - ٢ ومن هذه الوجهة صار للرواية في المغرب بعد وجودي حاسم، وامتداد يخرق كل أجناس الابداع، يضمها، يتفاعل معها، ثم ينزاح عنها متقدما في مجاهيل الحداثة بوعي مشتعل بالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وحق المجتمع المدني في اجتراح الاختلاف البناء.

١ - ٣ ومن أبرز المبدعين الروائيين في المغرب الأستاذ عبدالقادر الشاوي، المثقف والمفكر والناقد والمناضل الذي أثث فضاءاتنا الثقافية بعطاءات ابداعية وفكرية وسردية ونقدية ما كان لها أن تكون لولاه. إذ بها أرسيت مداميك الحداثة الفكرية والابداعية، وتجدد الدم في عروق الحياة الثقافية، واستعاد النبض الأدبي والحقوقي عافيته وعنفوانه. فهو منذ اصداره كتاب «سلطة الواقعية» سنة ١٩٨١م ما انفك يحرث في أرض الكتابة، ويتحف خزانة الابداع المغربي بكتبه التي تجاوزت اثني عشر كتابا موزعة ما بين الدراسات الأدبية والفكرية والسيرة الذاتية والرواية، فهو من أنشط المبدعين المغاربة في ميدان الكتابة، إذ لا تكاد تمر سنة دون أن يصدر كتابا أو كتابين، اضافة إلى اهتماماته الصحفية، وإشرافه على اصدارات «الموجة» الضاربة في عمق الحداثة بروح عنيدة.

ورواية «الساحة الشرفية» التي نقاربها في هذه الورقة هي آخر إصداراته الروائية، تتسم بأنها رواية مشاكسة للوجدان والذاكرة وللمتعارف عليه من أنماط السرد وتستفز المتلقي بلغتها وشعريتها، والمخيال بفضاءاتها وشخوصها، وتضاريس جغرافيتها. فهي متن تتداخل فيه الأجناس الأدبية من شعر ورسائل ومذكرات وتعبيرات شفاهية تنزاح عن السياق النحوي والبلاغي المعهود لتختط سياقها الخاص، بها ونحوها وبلاغتها المميزين. ولذلك لا يمكن التعرف على متاهاتها العليا الا بملء شقوقها وبياضاتها، وإعادة تركيب تشظياتها المبتسمة بمكر بلاغي عال لا تدركه الا القراءة العاشقة.

١ - ٤ فالساحة عالم كلي حي لا يقبل اعتداءات التجزئة، فهي نص روائي رافض للتجزئة، ولذلك فاننا لن نقبل عليها، ولو على سبيل الافتراض المقارباتي، لادراكنا بأن كل اختزال للنص أو تمزيق لوحدته وكليته أو تلخيص له، إنما هو اعتداء، لا يقل شناعة عن الاعتداء على كائن حي يتدفأ بشمس الوجود.

٢ - بنية الفضاء السردي في «الساحة الشرفية»:

يتموقع الفضاء النصي في «الساحة الشرفية» في ثمانية أحياز، تختلف حجما ومساحة ودلالة، وتتعالق فنيا وجماليا، بحيث تكون عمارة منفتحة طبقاتها على بعض. وهذه الأحياز هي:

١ - حيز (براندة) الذي تبتدئ به الرواية، ويشكل بتضاريسه

* كاتب من المغرب

وجغرافيته وشخوصه عالما روائيا متميزا بنكهته الواقعية الاسطورية، ولغته الراشحة بحرارة الوجدان وماء التماهي مع طقس أفراده وطقوسهم الضارية جذورها في الذاكرة المهددة بالترويض والترميد.

ويعتبر هذا الحيز في رأيي من أعمق وأمتع وأقوى ما وصلت اليه الحداثة الروائية المغربية. فهو نبض «الساحة الشرفية» قوة وكثافة واشعاعا وشساعة، يستغرق الصفحات من ٥ الى ٨٧.

٢ – حيز (الرنين استراحة المكلوم): الذي يبدأ بالجملة الدالة التالية: «أنا من زمن آخر يبالغ في الجفوة» على الصفحة ٨٩، وينتهي عند الصفحة ٩٣. ففي هذا الحيز نرى السارد ينظر ويستمع الى براندة حين تهمي عليه بالذكريات النكرة، كأنها – كما يقول – «لم تكن ولم أكن لها، ولن نكون لبعضنا مطلقا في اية تحية، كفى لقد احترقت بنا سفن لم تصل الى الشاطئ المتوهم وسنشرع رفاة في العودة النازلة الى قاع اليم» (ص:٩٠).

انه حيز تضرب شعريته في عمق الرهافة والألم الصافي، فتفور أغوار السارد ومعه المتلقي بهذه الصورة المتعرشة ألوانها بلاغة. يقول السارد (ص:٩٢، ٩٣) «استعيد مواقع الخريطة التي طوحت بي، جواب متاه، حمال شجون، هباط بلاد لم تلدني، فتاح قلوب لم تكرم وفادتي، فلا أعثر على وطني. أي وطن هذا الذي يسفكه الماضي؟ كيف يميتني ويأتي إلي بالهدية الأخيرة طامعا في مغفرتي؟.. كيف يذلني وأشقى به؟ كيف يمجني وأشهد به؟ كيف ينأى بي في الدوخة وأطاوع ذاكرته؟... كلها الأيام ما مرت على دولتي إلا لتفتح لي بابا في وجه السماء. لا الوجه وجهي، ولا اليقين يقيني، ولا الحزن حزني، ولا اليأس يأسي، ولا في المدى اشباعي، ولا الغناء صوتي، ولا المجد عنفواني، ولا «نفزة» موجتي الراغية التي قد تحفر في القلب هياجي .. لا».

٣ – حيز (إدريس العمراوي) الممتد من الصفحة ٩٥ الى الصفحة ١٣٠. وفيه يأخذ الحكي عن ادريس منطلقه الحر، وتتناسج الذكريات مع الرسائل والاستذكارات، والاشخاص مع الأمكنة الحميمة وغير الحميمة، وبخاصة طنجة والدار البيضاء والعرائش، وتشتعل الفتائل من أعلى شجرة النارنج في الساحة الشرفية، كل فتيلة لها ضوء من المعاناة قاهر وذابح.

٤ – حيز (مصطفى الدرويش) الممتد من الصفحة ١٣١ الى ١٦٤. ومصطفى: الذي يحمل هذا الحيز اسمه: كان في السجن كذلك، وكان قد «أقام الحجب بينه وبين جميع العلاقات المربكة» (ص:١٣٤)، وحين خرج منه «وجد نفسه خفيفا طائرا محلقا، منسكب الحياة طليقها، مترحلا، يود لو يملك نساء العالم فلا يسلم عنوانه لأية واحدة منهن» (ص:١٣٤، ١٣٥). هو سيد الوداعة الممكنة، لا تتهدم نفسه في ضرام الوحدة وحمى الانقلابات اليومية، ولكنه في فترة الاعتقال كثيرا ما كان يغلق عليه زنزانته في آخر الليل، وحينذاك تتهدم نفسه (ص:١٣٨) رغم انه كان يعطي لمعنى الحياة في السجن أبعادا فلسفية موغلة في المفارقة، فيقول إن «السجن هو المكان الذي يشعر فيه المعتقل بأنه يعيش على قلق مفروض، وان الحياة فيه مرتبطة، بالقلق وبالأشياء الأخرى» (ص١٥٠).

مصطفى الدرويش هذا شخصية ساخرة فاتنة حتى في أعتى درجات العذاب والمرارة والاحباط، ففيه طبوع، أندلسية، ولذلك شبهه السارد بكتاب (الحايك). (ص١٣٦).

٥ – حيز (عبدالعزيز صابر)، ويمتد من الصفحة ١٦٥ الى الصفحة ١٩٣، وفيه تتمرأى حياة صابر، وعلاقاته النضالية، وارتباطه بفهيمة التي كانت في سجن النساء (ص١٦٥) والتي قيل انه أوقع بها في المصيدة، لأنه لم يشأ أن يتركها وراءه لأيام الفراغ التي تلت الاعتقال، ولأن قوة الحب التي بينهما كانت أقوى من المحن.

كان عبدالعزيز هذا ثائرا بطبعه حتى داخل السجن، رافضا المشاعية البدائية التي دعا اليها القياديون هنالك، كما كان غير مستعد لتقديم أي نقد ذاتي في أي وقت من الأوقات، لأنه يعتبر نفسه غير منظم، ولا يدين لأحد بمعروف (ص:١٦٨). ومن ثمة فهو يسخر من جميع الترهات التي تروجها الزعامات في السجن، وعلى رأسها حمدان الذي استغل هجوم الفئران على الزنازن بعد اضراب السجناء عن الطعام، لتمرير آرائه واتهام ادارة السجن بأنها هي التي دبرت هجوم الفئران على المعتقلين، فما كان من صابر إلا أن يسخر منه ومن عقليته إلى حد البذاءة المستفزة. فهو يستحن دائما إلى المعارك اليومية التي كانت تندلع لأتفه الأسباب بين الصامدين والخونة، وكان صلدا عنيدا، يقرأ طاغور في زنزانته حين كان الآخرون يقرأون لينين، ويكتب أوراق العزلة بعد الموت (ص:١٧٤).

٦ – حيز (أحمد الريفي)، ويمتد من الصفحة ١٩٥ إلى الصفحة ٢٠٩، وفيه يشتعل الحكي بتموجات تذبح الروح، بدءا من أوله: الذي هاتف فيه مصطفى الدرويش السارد وأخبره بانتحار أحمد الريفي ومرورا بالتداعيات التي تنهل على السارد وهو يتأمل الصورة الملونة المأخوذة قبالة شجرة النارنج في فضاء الباحة المطلة على حي الاعدام.

في فترة الاعتقال دخل أحمد الريفي محارة العزلة، فكان «لا يأكل ولا يخرج، ولا يقابل أحدا، ولا يكلم أحدا» (ص:١٩٩)، يكتب مذكراته تحت تأثير الأقاويل المغرضة التي ذاعت عنه، والتي من بينها كتابة طلب «العفو» رغم أنه ليس من تلك الطينة.

٧ – حيز (سعد الابرامي) الذي يشغل الصفحات من ٢١١ الى ٢٣٣، وتنبجس فيه حيوات سعد في السجن وفي الخارج، وهوسه بالبحث عن قبر والده علال بن محمد الابرامي، فهو «لا يريد أن يصدق أنه أضاع الوالد في قبره بعد موته الخاص، وأن (فامة) انتهت هكذا صورة مغيبة باردة في زقاق يهودي مر فيه العابرون آخر الليل سراعا».(ص:٢٣٣).

لقد خرج يبحث عن نبع فاذا به في منتهى العطش.

٨ – حيز (الخروج)، ويمتد من الصفحة ٢٣٥ الى الصفحة ٢٤٤، وفيه يحكي السارد عن الوصول الا براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصاخبة بذكرى ٢٠ غشت بصورة «لم تكن متوقعة في التاريخ بمثل ما كانت عليه من كبرياء»، وهي كبرياء كما يقول: «تثير حفيظة شخص مثلي كان قد مل الكبرياء والطنين والاستيهامات المكذوب بها على الناس. كان قد مل كل شيء».(ص:٢٣٥)

لقد عاد مصطفى الدرويش الى طنجة والسارد الى براندة بعد سهرة مدوخة، فهل هذه العودة هروب وعزلة؟ أم أنها فسحة للتأمل، وانسراب رقراق مع (نفزة) في زمن آخر؟ ان السارد كان يقول مع مصطفى والدرويش، وعبدالعزيز صابر، وأحمد الريفي، وادريس العمراوي: انهم سيغنمون من الزمن الآتي شيئا، وكان الزمن هذا قد مضى تاركا لهم دوالي العصص، فالحقيقة مرة، واذن فلم لا يعود على الوهم الذي علمه الكبرياء... على الأقل ليحتمي بشيء، ولو قليل من الضياع؟! (ص:٢٤٤)، فالوهم سفينة المكسورين في خضم عنيف ضار لا سواحل له.

٣ - الفضاء المركز.. والفضاء الهامش:

فضاءات «الساحة الشرفية» متعددة ومتشابكة، يتعذر علينا الاحاطة بها في هذه الورقة، ولذلك سنقتصر فقط على مكونات بنية الفضاء الروائي، وعلى طريقة اشتغالها فنيا وفكريا وايديولوجيا وسيكولوجيا، مقسمين اياها الى:

أ – فضاءات المكان: وتشتمل براندة، الساحة الشرفية، الزنازن، شجرة النارنج، طنجة، الدار البيضاء، العرائش، وما ماثلها من فضاءات مكانية.

ب – فضاءات الزمان: وتشمل الشخوص، الوعي، الرؤية، اللغة؟، الراوي أو السارد، الحالات السيكولوجية لشخوص النص داخل وخارج السجن، المواقف، تشظيات المتن السردي وبياضاته.

ونأمل ألا يكون هذا التشطير للفضاءات حاجبا التداخل بينهما، ومانعا اجرائيا من تصنيف تلك الضاءات ذاتها داخل وحدتين اثنتين هما:

١– الفضاء المركز: ويتمثل في السجن والساحة الشرفية، وهو فضاء تولدت فيه الأحداث والوقائع والمشاهد، واكتوت به الشخوص، وتعاملت معه بسيكولوجية خاصة، انه الزمكان الذي لا يعتبر المكان إلا وجها من وجوهه.

٢– الفضاء الهامش أو التخم : Periphene الذي يناقض الفضاء المركز على جميع مستويات البناء الروائي، ويتمثل في براندة والفضاءات الأخرى غير الداخلة في الفضاء المركز. وهو كذلك عام وشامل، وليس المكان فيه إلا بعدا من أبعاده المفسرة.

ولا يمكن فهم الفضاء المركز إلا بفهم الفضاء الهامش، فهو مشروط به، إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر، فوجودهما كطرفي نقيض ان على مستوى الواقع المشترك والمعيش، أو على مستوى الرواية خاصة بما في ذلك السارد غير المتوجد او المتعدد الأصوات Polyphonique.

فالفضاء الهامش في «الساحة الشرفية» يعني أساسا ما يناقض الفضاء المركز اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وثقافيا وحقوقيا. ففضاءات الهامش هي فضاءات الأطراف والرسوم الأولية غير المنجزة– على حد تعبير عبدالله العروي– تغاير تماما فضاءات المركز، وترشح بالانفصام والقلق والتحفز والاحباط حيث الشخوص فيها مأزومون، والأمكنة والأزمنة والرغبات والذكريات متقاطعة ومتداخلة ومعكوسة، عكسها في الفضاء المركز الذي تقمع فيه الرغبات وتصادر، وتراقب وتعاقب.(١)

ولا شك أن الفضاء الموضوعي للمكان عموما، والفضاء داخل الرواية بصفة خاصة، يبدأ من العنوان الذي يسم الرواية (أي «الساحة الشرفية») ليشمل عدد فصولها، ومجموع صفحاتها (٢٤٨ صفحة)، وكذا ترتيب المقاطع والأسطر، وأشكال الحروف الطباعية التي تحتوي عليها. فللشكل كما لا يخفى دلالته الميتافيزيقية والجمالية والنفسية والتعبيرية، بالإضافة الى دلالاته الأخرى الاجتماعية والأيديولوجية والتاريخية– حسب تأكيدات كل من لوكاش، وكولدمان، وباختين– (٢).

وعموما فان فضاءات «الساحة الشرفية» سواء النصية منها أي تلك التي تتعلق بشكل الكتابة وحجم المحكي ونسبة السرد أو الموضوعية حيث: براندة، السجن، المدن، الشوارع والأزقة، المقاهي، المنازل، البارات، وكذا الفضاءات المنفتحة حيث البحر والشمس والعلاقات العابرة، تشكل كلها فضاءات روائية دالة لا تفهم الساحة إلا داخلها وبحضورها. لكونها فضاءات تمتد تضاريسها، وتتوزع أشلاؤها كأبعاد جغرافية واجتماعية أولا، وكعلامات استعارية ودلالية ثانيا، تفعل داخل النص الروائي، وتؤسس فيه حقولا مجازية خصبة لانتاج قيم فضائية جديدة تثري مسيرة الرواية المغربية الحديثة.(٣)

٤ - مجازات السخرية ودلالاتها في الساحة:

٤-١ - السخرية قناع للتوريط:

تتحدد السخرية Ironie: بما هي حالة سيكولوجية وموقف فكري: في أنها استراتيجية أسلوبية وقناع يتقصد التوريط، تتبنين في النص السردي، وتتغيا اصطياد القارئ وتوريطه في فخ صدقية المتخيل السردي، وايهامه باحتمالية المقروء، فهي طريقة حربائية تقول عكس ما تبطن عبر بلاغة المعنى Antiphrase أي انها تريد شيئا وتظهر غيره، تقوله بقول مضاد له، بمعنى أنها تستبطن وجهة نظر ماكرة لا يسعف المعنى الأول أو ظاهر النص السردي في الامساك بها.(٤)

ولأجل هذا تعتبر السخرية Ironie من أهم المجازات السردية القائمة على التعارض أو التقابل، تقول عكس ما يفكر فيه أو يراد التفكير

فيه، وتجعل الأشياء التي هي في حال معين، كما لو أنها ليست كذلك، وبالتالي كما لو أنها شيء مختلف تماما، وغايتها القصوى هي وضوح الحقيقة أو حضورها، والوقوف على المسافة أو البعد أو التفاوت بين الملفوظ والحالة الموضوعية للأشياء والآراء والمواقف لنقض النقيض والتوكيد على ما هو جوهري.(٥)

٤ - ٢ - سيمياء السخرية في «الساحة الشرفية»

ترتبط سيمياء السخرية في «الساحة الشرفية» بفينومنولوجيا الساخر l'ironique، وقطعا هي في هذا السياق، وفي هذا الفضاء الذي يشتغل فيه السرد لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه، ومن المهين والمبتذل، بقدر ما تعني انها بديل أخلاقي وفكري وايديولوجي للأخلاقي الرديء، وللفكري الفج والمظلم، وللاديولوجي المغتبط بعماه. وبوصفها هذا تصبح من أعلى درجات الوعي الانتقادي الفاضح للخطاب المضاد والمفشي لسر حقيقة وهمه.(٦)

٤ - ٣ - في السجن لا يمكن أن تكون أنت:

ولأجل هذا نرى في «الساحة الشرفية» أنماطا من السخرية دالة على هذا المنحى، وبخاصة عند عبدالعزيز صابر (ص:١٦٥-١٩٣)، ومصطفى الدرويش (ص:١٣١-١٦٤) وهي سخرية تهدم منظومة القيم التي تدافع عنها مؤسسة النظام وآلياته العقابية التي تصر على أن في السجن تكون قيمة النظام أقدس وأعلى من قيمة الانسان السجين، فهي تجيد كل آلياتها وأنظمتها ليصير الموجود فيه مستلبا ومشيئا وآليا منزوعا من آدميته، مهددا باستمرار في انسانيته. فاذا كنت هناك لا يمكن أن تحس بأنك انسان، وإنما تحس بأنك في طريقك الى النهاية، وبأنك لا يمكن أن تكون أنت، أيا كنت، أهم من النظام.

٤ - ٤ - شخوص لا إيكليزياستسية:

ورغم هذه الشراسة في افراغ السجين: المعتقل سياسيا: من انسانيته، فان ما يلفت الانتباه في «الساحة الشرفية» هو هذا التوق الذابح الى الشموخ في أعالي الحرية مهما كانت الانكسارات والانجراحات، ومهما تفاقمت الخسارات. فشخوص الرواية: على اختلاف سلوكياتهم وأوعائهم وانتماءاتهم: ليس فيهم شخص يمكن أن ننعته بأنه شخص إيكليزياستسي. والشخص الايكليزياستس هو الذي يقول انه لا شيء يستحق بذل أي مجهود ما دامت التجارب الانسانية كلها تتصف بالتفاهة واللاجدوى، وبحماقة الانسان، (٧) بل أن بعضهم قد يذكرنا في صموده بـ(مرسيوس سكايفولا) الذي تقول الأساطير الرومانية أن الحكم عليه بالحرق لم يخفه، وإنما زاده قوة، حتى انه أشعل احدى يديه ليظهر عدم اكتراثه بالحكم، وقد أخلي سبيله من أجل شجاعته، ودعي بهذا الاسم الذي يعني «الأيسر» نسبة لفقدانه يده اليمنى في تلك الحادثة.(٨)

٤ - ٥ - سرد ميثي يحفر رؤيته الخاصة للوجود:

ومن هنا نفهم هذه الكثافة التخييلية في «الساحة الشرفية»، والتي تتعالق مع دقة الملاحظة ووجهة النظر، مما يعني أن الاختلاق والايهام بتقديم الوقائع الحقيقية ينتج عنه خطاب سردي ميثي مبطن، يعكس رؤية معينة للوجود وللعالم. فبين تلافيف السرد يتسرب الميث، كما يتسرب بين الواقع وبين ادراكنا لهذا الواقع، إذ لا وجود لواقع خارج ادراكنا، فالميث يولد في الهوة او المسافة التي تفصل الذات عن كنه الحقيقة أو واقع الأشياء.

ويقوم هذا الميث في «الساحة الشرفية» بأربع وظائف؛ هي:

١ - تأكيد الهوية دخل الاختلاف. فهو ينتعش في وعي الشخوص حين يبدأ زمن تقديم الشهادة، لانه لا وجود لميث دون شهادة، وبالتالي دون متواليات حكائية يتم حكيها.

٢ - تأسيس معرفة مضادة لمعرفة السلطة الآسرة.

٣ - نسج متن حكائي جماعي سيري مضاد للتفتيت والاستفراد.

٤ - إعطاء صورة عن انسجام معين للجماعة المنتجة له.(٩)

واشتغال هذه الوظائف وتضافرها في «الساحة الشرفية» هما اللذان انتجا صورا ذات قيمة تفسيرية معيارية أخلاقية في اطار ظرف تاريخي وثقافي معين. فالميث الروائي هنا هو قراءة وتأويل لسياق موضوعي معطى، وفضاء يتجلى وينكشف فيه لعب صراع الذاكرة مع النسيان، وتتبادل فيه الأدوار جدوة المتذكر ورماد المنسي.

وكما هو الشأن بالنسبة للصور المتخيلة او الواقعية، نرى الميث السردي يتشكل في اطار مزدوج المعنى، له مشهديته الخاصة التي يتقاطع فيها المعنى السردي (= الوصف) مع المعنى الدرامي (=الحوار) لمخاطبة الخيال الجمعي أكثر من مخاطبة العقلاني والواقعي، ولتهيئ لحظة المراجعة كصحوة تقف في وجه التشويه المتخيل للواقع بفضل التقاطب بين الصورة القبلية والصورة البعدية في صيغة إقرارات واعترافات (أظن، اعتقد، خيل إلي، كنت ارى، أعترف...) من أجل الايهام بخدمة الموضوعية والواقعية وتقديم الحقائق الصحيحة والتقويم الصائب، وتبديد الأوهام عن طريق الانصاف والصدق واللانحياز، والإخلاص في التصوير المؤسس على المعايشة والعيان والمخالطة والمعاشرة.(١٠)

٤ - ٦ - رواية الرؤى والرؤيات:

وربما من هذه الزاوية، وبسببها، كانت «الساحة الشرفية» رواية الرؤى والرؤيات باقتدار، لا رواية ايديولوجيا أو رواية شهادة وتسجيل لواقعة الاعتقال. ولن نتطرق الى العلاقات المتشابكة بين الراوي والرؤية والشخوص، لأننا ندرك- مع روجر فاولر Forler Roger في كتابه «اللسانيات والرواية»- ان العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات: من ناحية فعلية: هي علاقات لا نهائية. وأن النظر إليها من منظور المقتربات التي تشدها الى

بعضها قد لا يفضي الى الكشف عن «الأفكار السرية للأبطال» حسب قول توماشفسكي.(١١) ذلك لأن «الساحة الشرفية»: بما هي معمار سردي حداثي: تفتح فضاء لتلاقي الرواة، وتعانق الرؤى والرؤيات. فهناك: «الراوي السارد» و«الراوي المصاحب» و«الراوي المشارك» و«الراوي المراقب» و«الراوي المحايد»، وهناك: «الرؤية الخارجية» و«الرؤية الداخلية» و«الرؤية الثنائية» و«الرؤية المحايدة».

٤ - ٧ - ثراء الساحة آت من تداخل مظاهرها ومكوناتها:

ومن خلال كل هذه الرؤى والرؤيات تترشح مكونات عالم الرواية، وتنضبط مظاهره كنص أدبي في مظاهر ثلاثة: هي:

* المظهر اللفظي: وهو الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني.
* المظهر التركيبي: وهو النص الروائي بوصفه تركيبا ناتجا عن المظهر اللفظي.
* المظهر الدلالي: وهو المترشح عن المظهرين السابقين.

فبتداخل هذه المظاهر الثلاثة في علاقاتها الذاتية بصورة حميمية أصبح لنص «الساحة الشرفية» ثراؤه وتوهجه وقدرته على التجدد باستمرار مع كل قراءة.

٥ - اجورا agora الحكي الدائري:

٥ - ١ الصورة الذكرى:

ويمكن هنا أن نعتبر الصورة الشمسية التي أخذت لاشخاص السرد الرنيسيين في متسع الحديقة قرب النافورة الصغيرة، قبالة شجرة النارنج في «الساحة الشرفية» هي البؤرة التي تندلق منها أضواء الحكي، وهي الرحم التي تتولد فيها، وتتوالد منها كل التداعيات، وكل الحيوات الخاصة بأشخاص الرواية في مصائرهم داخل السجن وخارجه. فهي الذكرى الحية بالفعل، إذ لم لو تكن لما جرت هذه المياه الأسيانة الصافية في أودية السرد التي فجرتها «الساحة الشرفية» باقتدار فني عال، وصنعة محكمة.

٥ - ٢ - أجورا الحرية.. أجورا المراقبة:

وإذا كانت الساحة العمومية agora l قديما عند الاغريق والرومان تتسم بكونها فضاء للتمسرح، ومتنفسا للاختلاف والتنوع. تتم فيه التجمعات، وتلقى فيه الأسئلة السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية، وتمارس فيه الخطابة، والبيع والشراء، وتتداول فيه شؤون الدولة/ المدينة. فإن «الساحة الشرفية» هنا تأخذ معنى مغايرا، فهي فضاء للعرض والمراقبة والردع والتحقير والاذلال، يصادر فيها التحاور الحميم، وتحصى فيها الهمسات، وتقنن الحركات، ويعطى فيها الهواء والشمس بمقدار يفجع العينين والرئتين، ويبخس الجسد.

٥ - ٣ - الحكي الدائري:

لقد انبنت «الساحة الشرفية» على تقنية الحكي المشجر والسرد الدائري. فالسارد يقول في نقطة بدايتها: «عندما وصلت الى براندة في تلك الأيام من شهر غشت كانت سنوات الجفاف فعلا قد قست نوعا ما على تلك المناطق الجبلية المنيعة» (ص:٥)، وفي نقطة النهاية يقول: «وصلت الى براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصاخبة بذكرى ٢٠ غشت» (ص:٢٣٥). فهل هذه التقنية السردية مجرد لمسة فنية؟ أم لها دلالة أقوى وأعمق؟ يلوح. لنا انها تختزن دلالة عميقة، وهذه الدلالة هي الاشارة إلى أن الفراغ المقرف والمقيت هو سيد المكان والزمان، وإلى أنه لا تحول إلى الأمام وقع رغم كل السنوات التي مرت، والتضحيات التي بذلت.

صحيح ان انقفال الدائرة هو انقفال للحكي ذاته، ولكنه انقفال كذلك على الثبات وعلى الاطروحات والسلوكات التي لم تخلخلها دماء التضحيات والهزات. فالحالة هي قدر كالح ثابت مصمت، و«الماضي يعود» (ص:٢٤١) ولكن- كما يقول مصطفى الدرويش- «بأي ثمن يعود هذا الماضي» (ص:٢٤١)؟! ذلك هو لسؤال الزلزال.

٦ - رواية البحث عن الحقيقة والحرية:

وأخيرا: فإن رواية «الساحة الشرفية» هي رواية البحث عن الحقيقة والحرية والاختلاف والخيال، وسيرة جماعية للذين رفضوا التشيؤ والقولبة، وأشعلوا ذواتهم لكي يكون الاختلاف فسحة الكائن ورهان المستقبل الخلاق، وتكون الحرية والديمقراطية نبض الوطن الأعلى... وليست شهادة تؤرخ لحقبة سوداء من وقائع الاعتقال والقمع السلطوي، وإنما هي قفزة نوعية بالمخيال السردي إلى تخوم الحداثة الروائية بمعناها الشامل.

الهوامش

١ - محمد منيب البوريمي: فضاء الهامش: المكان ونسقية السرد في روايات محمد زفزاف، مجلة «ضفاف»، العدد١، يناير ٢٠٠٢م، وجدة، ص:٤٩.
٢ - المرجع السابق، ص:٥٠.
٣ - نفسه، ص:٥١.
٤ - عبدالنبي ذاكر: صورة أمريكا في متخيل الرحالين العرب، منشورات الزمن، كتاب الجيب٣١، ط١ مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠٠١م، ص ص:٧، ٨.
٥ - المرجع السابق، ص:١١.
٦ - نفسه، ص:١٢.
٧ - كولون ولسون: اللامنتمي، ترجمة: أنيس زكي، دار الآداب بيروت، ص:٩٥.
٨ - المرجع السابق، ص:١٤٥.
٩ - عبدالنبي ذاكر، مرجع مذكور، ص:٨٤، وما بعدها.
١٠ - عبدالنبي ذاكر، ص ص:٨٦، ٩٨.
١١ - جماعة من الباحثين: نظرية المنهج عند الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب. ص:١٨٩.

× قدمت هذه المداخلة في اطار برنامج «قال الراوي» الذي عقد فيه (نادي فكر وفنون) بتنسيق مع مندوبية وزارة الثقافة والاتصال بمراكش جلسة أدبية خاصة برواية «الساحة الشرفية» للاستاذ عبدالقادر الشاوي يوم السبت ٣٠ مارس ٢٠٠٢م على الساعة الخامسة بعد الزوال برياض الثقافة.

×× وللتذكير: فان رواية (الساحة الشرفية) قد صدرت عن منشورات الفنك سنة ١٩٩٩م في ٢٤٨ صفحة، ووضع غلافها الفنان بوشعيب الهبولي. ونالت جائزة المغرب للكتاب سنة ٢٠٠٠م.

عن العلاقة
بين الرواية والتاريخ
«ثلاثية غرناطة»
لرضوى عاشور نموذجاً

فخري صالح★

العلاقة بين الرواية والتاريخ وثيقة للغاية اذ ظهرت الرواية كنوع أدبي علامة على بزوغ عصر جديد وفئات اجتماعية صانعة للتاريخ، فكانت من ثمّ النوع الأدبي (١) الذي يدل، حسب جورج لوكاتش، على صعود البرجوازية الاوروبية ومختبرا لفحص تطلعاتها. إضافة الى هذه الصلة الوثيقة بحقبة تاريخية محددة من تاريخ البشرية فان التاريخ هو موضوع الرواية: تاريخ البشر والمجتمعات والفئات الاجتماعية الطالعة وكذلك الهامشية المقيمة على أطراف المجتمع، والأهم من ذلك في نظري هو تاريخ الفرد الذي يعد موضوع الرواية بوصفها نوعا أدبيا حديث يشخص أتواق الأفراد وعالمهم الداخلي والفجوة العميقة القائمة بين سير هؤلاء الأفراد ومحيطهم الاجتماعي.(٢)

انطلاقا مما سبق يصعب فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ، واقامة جدار فاصل سميك بين الرواية وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخي Historiography لأن قطاعا من الكتابة الروائية، في ماضي النوع الأدبي وحاضره، يشتغل على المادة التاريخية نفسها التي يعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها، حيث يقوم الروائي، مستخدما التخييل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الانسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة. ولا يختلف عمل المؤرخ بهذا الخصوص كثيرا عن عمل الروائي(٣)، فالكتابة التاريخية، كما يؤكد عدد من المؤرخين المعاصرين، تنضوي على الكثير من اعادة بناء الوقائع وتركيب الأحداث، والتخييل كذلك، لكي تستطيع تأويل المادة التاريخية التي تعمل عليها؛ وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الروائية وتستعير بعض أدواتها وأساليبها في رسم الشخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزمنية التي تدور فيها أحداثها. فهل يتبادل الروائي والمؤرخ الأدوار فيما يطلق عليه «الرواية التاريخية» بالمعنى الواسع للتعبير؟ وهل يعمل الروائي على جمع مادته التاريخية التي يقيم منها معماره الروائي؟

نعم، هذا ما يفعله روائيون مثل أمين معلوف وعبدالرحمن منيف ورضوى عاشور لأن المادة التاريخية، من وصف للمكان ولطبيعة الفترة الزمانية وكيفية عيش الشخصيات وما ترتديه من ملابس وتتناوله من طعام... الخ، هي الأساس الذي تتشكل منه المادة التخييلية. وبغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هو الخطوة الأولى في هذا النوع من الكتابة الروائية.وهذا ما تفعله رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة(٤) التي تستعيد من التاريخ تجربة الموريسكيين(٥) في المرحلة التي أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين، وتقوم بتتبع عمليات التنصير القسري ثم طرد آخر مسلمي الأندلس في السنوات الأولى من القرن السابع عشر.

★ كاتب وناقد من الأردن

تدشن ثلاثية غرناطة فضاءها الروائي بالحديث عن تسليم ابي عبدالله الصغير مفاتيح غرناطة لملكي قشتالة فرديناند وايزابيلا وبيعه كل أملاكه ورحيله عن الأندلس. أبو جعفر الكتبي يستعيد في حوار داخلي آراء من يدافعون من أهل حي البيازين عن تسليم غرناطة والمعارضين لهذه الخطوة من انصار موسى بن ابي الغسان الذي نادى بضرورة مقاومة القشتاليين وعدم التسليم. ويستطيع القارئ أن يتمثل تلك الفترة التاريخية التي أعقبت سقوط غرناطة بيد القشتاليين مروية على ألسنة الشخصيات حيث تعتمد رضوى عاشور أسلوب الحوار الداخلي، المطعم ببعض الحوارات القليلة التي تدور بين الشخصيات، لنقل الوقائع التاريخية دون اللجوء الى السرد التاريخي الذي يعطل الطاقة التخييلية في العمل الروائي ويزيل الحد الفاصل بين الكتابة الروائية والتسجيل التاريخي.

يقوم الجزء الأول من «ثلاثية غرناطة» على حكايات أبي جعفر وأهل بيته وأبي منصور وسعد ونعيم، والشخصيتان الأخيرتان تمثلان صبيين فقد كل منهما أهله بسبب الأحداث التاريخية العاصفة التي شردت عرب الأندلس وتسببت في القضاء على عائلات بكاملها. إنها إذن سيرة التشرد والنفي والرحيل والموت والسقوط. لتمثيل هذا الوضع الوجودي والتاريخي تبدأ الرواية بما يشبه الحلم الكابوسي اذ يشاهد أبوجعفر امرأة عارية ذاهلة عما حولها تركض في الشارع:

«ذلك اليوم رأى أبوجعفر امرأة عارية تنحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده، اقتربت المرأة أكثر فأيقن انها لم تكن ماجنة ولا مخمورة. كانت صبية بالغة الحسن ميادة القد، ثدياها كأحقاق العاج، وشعرها الأسود مرسل يغطي كتفيها، وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا في وجه شديد الشحوب.

ولما كان الشارع مهجورا والحوانيت لم تزل مغلقة وضوء النهار لم يبدد بنفسج السحر بعد فقد بدا لأبي جعفر أن ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال. حدق وتحقق ثم غالب دهشته وقام الى المرأة وخلع ملفه الصوفي وأحاط به جسدها وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد انها رأته أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظل يتابع مشيتها الوئيدة وحركة خلخاليها الذهبيين حول كاحلين لوثتهما وحول طريق تخوض فيه قدماها الحافيتان.»(ص٩).

هذه البداية التي تتخذها الرواية هي بمثابة نبوءة بما يحدث في الأجزاء التالية من الثلاثية، فلن يكون بعد هذا إلا السقوط والانهيار ثم الرحيل عن الأندلس إلى غير رجعة بغض النظر عن تردد الأمل في الصدور والحلم بأن المسلمين خارج بلاد الأندلس سوف يأتون لنجدتهم واستعادة زمان المسلمين الذهبي في الأيام السالفة. ستأتي الأيام بما لم تتوقعه الشخصيات، وسيحشر الأهالي البيازين في الممر الأخير المفضي الى المنفى تاركين ذكرياتهم وأحلامهم الموءدة. وعزا أصبح غابرا، الى مدن أندلسية أخرى لم يشملها بعد قرار الترحيل. وسوف تسعى الشخصيات في هذا الجزء من الرواية الى حتفها أو الى خارج غرناطة باتجاه بلنسية أو القرى الاندلسية المعلقة في الجبال حيث تشارك بعض الشخصيات في ثورة البشارات على حكم الاسبان.

الجزء الاول من الثلاثية يمثل أفضل أجزائها من حيث رسم الشخصيات واستعادة الوضع التاريخي لأهالي الأندلس عبر ما يزيد على قرن من الزمان اعقب سقوط غرناطة واضمحلال القوة الاندلسية في مواجهة صعود الاسبان وامتداد امبراطوريتهم داخل شبه الجزيرة الأيبيرية وخارجها. ويتابع القارئ نمو عدد من الشخصيات المركزية في هذا الجزء وزوالها أو رحيلها لتظهر في مكان أندلسي آخر في الأجزاء التالية. وتوازن رضوى عاشور في غرناطة بين مجتمع الرجال في البيازين ومجتمع النساء اللواتي يشكلن بطلات هذا الوضع التاريخي الآيل للزوال، فللرجال حكاياتهم وكذلك للنساء اللواتي ترسم شخصياتهن بطريقة لافتة وتنسب إليهن أدوار الحفاظ على الوجود التاريخي للعرب في الأندلس. لكن قسوة التراجيديا الأندلسية ما كانت لتحفظ لهن هذه الأدوار لأن سكان حي البيازين يتعرضون لعملية التنصير القسري ومحو الهوية، عبر حرق الكتب ومنعهم من ارتداء الملابس العربية وتحريم الكلام بالعربية واغلاق حماماتهم العمومية والحؤول دونهم وطبخ طعامهم الذي اعتادوا على أكله وكل ما يذكر بكونهم عربا ومسلمين، ليجبروا في النهاية على الرحيل عن حيهم. لهذا يموت أبوجعفر كمدا على حرق الكتب أمام سمعه وبصره، وتموت أم جعفر في بيتها بالبيازين، ويرحل سعد الى الجبال ليشارك في انتفاضة البشارات، ويرحل نعيم الى العالم الجديد ليتزوج من امرأة من الهنود الحمر، ويغادر ابومنصور هذا العالم حزنا على حال المسلمين في الأندلس الذين اضطروا رغم أنوفهم لترك دينهم واعتناق النصرانية، وتحرق مكاتب التفتيش الكاثوليكية سليمة حفيدة أبي جعفر وزوجة سعد بتهمة السحر عام ١٥٢٧ ميلادية.

تتلخص سيرة الشخصيات، التي تتألف بصورة اساسية من أهل بيت أبي جعفر وأصهارهم، في الرحيل، بعض هذه الشخصيات يموت والبعض الآخر يرحل أو ينتظر الرحيل. ولذلك فان الجزء الثاني من الثلاثية مريمة يواصل سيرة من تبقى من الشخصيات على عقيد الحياة في البيازين. مريمة، زوجة حسن حفيد أبي جعفر، هي الشخصية المركزية في هذا الجزء، خصوصا بعد موت سليمة حرقا على أيدي جماعة مكتب التحقيق الاسباني متهمة بالسحر الأسود لأنها كانت تعالج أهل الحي وتخلط الأعشاب لصناعة الأدوية وتعتمد الكتب العربية التي خبأتها عن عيون رجال مكتب التحقيق.

في هذا الجزء تصف مريمة لوحة تصور وعلا محاصرا بأسنة رماح الصيادين في اشارة (شبيهة بالاشارة السابقة في الجزء الأول من الثلاثية التي وصفت المرأة العارية التي رآها أبوجعفر تهرول في الشارع) على المصير المحتوم لأهل البيازين.

«لم يكن قد سقط بعد ولكن قائمتيه الأماميتين انثنتا فمال هيكله، ومن ثقب أرجواني في صدره سال خيط من الدم.

كان محاصرا بأسنة الرماح المشرعة في أيدي الصيادين. يلتمع الظفر في عيونهم المتطلعة بزهو شرس. يعتمرون على رؤوسهم قلانس يزينها ريش النعام، ويرتدون سترات مخملية مطرزة، وسراويل حريرية مشدودة على سيقانهم المفتولة القوية. كان كل شيء ملونا، قبعاتهم، والريش على قبعاتهم، وثيابهم، والأبواق التي ينفخ فيها مساعدوهم، والكلاب السلوقية التي تتدلى ألسنتها لاهثة بعد طول طراد، والأشجار المثمرة برتقالا وكرزا ورمانا، وزهر البنفسج، وزنبق الوادي، والنرجس، والورود.

حدقت مريمة في حقل الصيد المبسوط أمام عينيها لوحة بحجم الجدار، ثم توقفت عيناها عند الوعل الذي انحنى رأسه كأنما يثقله تاج قرونه الشجرية. بدا ساهما يتطلع في اللاشيء، وفي النظرة، رغم الحزن، عذوبة تضفي على الوجه ملامح الإنسان».(ص٢٨٤)

ويعلق الراوي فيما بعد على لحظة اصطدام مريمة باللوحة:

«كادت تقفز للوراء وقد بدا أنها دخلت، بلا وعي منها، غابة صيد تزدحم بالصيادين والكلاب» (ص٢٨٦).

من الواضح من طريقة السرد أن مريمة تعكس مصير الوعل المحاصر على مصيرها الشخصي ومصير أهل البيازين، وتعكس التفاتتها الى تلك اللوحة المعلقة في بيت أحد أغنياء قشتالة ذهولا بتطابق حال الوعل مع حالها وحال أهلها، ولهذا فانها تضفي على نظرة الوعل ملامح انسانية.

إن رضوى عاشور تمزج، عبر هذه اللوحة التصويرية الرؤيوية، بين التسجيل التاريخي ولحظات التنوير التي تشكل بؤرة اشعاع دلالية في النص معطية نصها الروائي أعماقا غائرة ومعنى أكثر قدرة على تصوير العذاب الانساني في مجمله. وهي ترفع بذلك نصها من وهدة الانزلاق في نوع من التسجيل التاريخي الذي لا يمتلك أية أعماق.

تتوالى الأحداث على أهل البيازين بعد مشاهدة مريمة لصورة الوعل المحاصر، فيموت زوجها حسن ويموت نعيم كذلك، ثم تموت مريمة في رحلة أهل البيازين باتجاه المنفى.

الجزء الثالث من الثلاثية الرحيل، بعنوانه المباشر الدلالة، يحكي عن رحلة علي حفيد مريمة باتجاه بلنسية ثم عودته الى غرناطة ورحيله القسري عنها ثم اقامته في قرية الجعفرية، وعودته الى الأندلس رافضا الرحيل في إشارة دالة الى ما يقع خارج السياق التاريخي للرواية، واسقاط الكاتبة عودة علي الى الأندلس على الحالة الفلسطينية التي يبدو من خلالها خاتمة هذا الجزء من العمل أن الكاتبة تقيم معها عملية تناص تاريخي.(٦)

في هذا الجزء تصور رضوى عاشور بلغة لاهثة حالة الاحتضار المتسارع للوجود العربي في الأندلس حيث يقرر الحكام القشتاليون ترحيل العرب المتنصرين لأنهم في الحقيقة ظلوا مسلمين في السر يحافظون على دينهم ويمارسون شعائرهم في غفلة عن عيون الإسبان، ويتعلمون العربية سرا ويتمسكون بالعادات العربية.

يتبين لنا في هذه الثلاثية أن الكاتبة تعيد تشكيل المادة التاريخية، التي تقع في بؤرة العمل وتمثل الخلفية التي تنسج رضوى عاشور عالمها الروائي استنادا اليها مستعينة بالمصادر التاريخية التي تحكي عن الموريسكيين، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية المعاصرة. ومع ان الكاتبة تحافظ على الخلفية التاريخية، وتقيم معمارها الروائي على ما تقترضه من التاريخ وتعمل على توليفه في ثلاثيتها، كما تسعى الى جعل شخصياتها يتحركون على الورق، إلا أن ما يفعله علي إذ يغادر الميناء، رافضا الرحيل عائدا الى الأندلس الضائعة، هو مطابقة رمزية بين الأندلس وفلسطين أندلس العرب الضائعة الجديدة. ولعل هذا البعد الرمزي الذي يغلف الرواية، وينسج علاقة بين الماضي والحاضر، هو ما يجعل الكتابة الروائية تغذ خطاها مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخي لتحيا في بعدها المجازي وفضائها المتخيل.

الهوامش

١ – أطلق هيجل على الرواية وصف «ملحمة البرجوازية الحديثة»، وقام جورج لوكاتش بعده بتطوير هذا الوصف الى نظرية متكاملة عن الجنس الروائي في كتابيه «نظرية الرواية» (١٩٢٠)، و«الرواية باعتبارها كملحمة برجوازية» (١٩٣٤). وقد عرض لوكاش للرواية بوصفها «النوع النموذجي للمجتمع البرجوازي، بولادته رأت النور ومع تطوره تطورت وبزواله وبقيام المجتمع الاشتراكي تعود الى منابعها البطولية الأولى. وعندئذ تلتقي الرواية بالملحمة القديمة».

أنظر للاطلاع على فهم لوكاتش للرواية: جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ١٩٨٨: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩؛ وللاطلاع على تلخيصات لرؤية كل من هيجل ولوكاتش للنوع الروائي انظر: محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٦، ص:١٧-٣٩.

٢ – يقول ميخائيل باختين ان «أحد المواضيع الداخلية للرواية هو عدم تلاؤم مصير البطل مع وضعه الراهن. «انظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد. كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٣.

٣ – يشير هيدن وايت في تقديمه لكتابه «ما وراء التاريخ» (١٩٧٣) Metahistory الى أن «المؤرخ يجد قصصه، فيما يقوم الروائي بـ«ابتداع هذه القصص».في اشارة واضحة الى استخدام كل من المؤرخ والروائي أدوات متشابهة. انظر مقتطفات من هذه المقدمة في :

Dennis Walder, Literature in the Modren World Critical Essays and documents. Oxford University Press, Oxford, 1990, P342.

٤ - نشرت رضوى عاشور ثلاثيتها في جزءين الأول بعنوان غرناطة، سلسلة روايات الهلال، العدد٥٤٤، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٤، والثاني بعنوان مريمة والرحيل، سلسلة روايات الهلال، العدد ٥٦١، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥، ثم أعادت نشر هذه الثلاثية في مجلد واحد بعنوان غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، والاشارات الخاصة بهذه الورقة تحيل الى الطبعة الأخيرة.

٥ – تورد رضوى عاشور في نهاية طبعتي دار الهلال للروايتين ثبتا بالكتب العربية وغير العربية التي استفادت منها لبناء عملها الروائي واسترجاع تلك الفترة الغامضة في كتب التاريخ لآخر من تبقى من عرب الأندلس بعد سقوط غرناطة. لكننا لا نعثر في الطبعة الجديدة على تلك المصادر التي استلهمتها عاشور في ثلاثيتها الروائية.

٦ – تنفي رضوى عاشور أنها كانت تضمر في كتابتها لـ«ثلاثية غرناطة» أي اسقاط، وهي تقول في شهادة قدمتها في غرناطة ومدريد في أكتوبر عام ٢٠٠٠ بمناسبة ظهور الترجمة الاسبانية للجزء الأول من الثلاثية: «لم تشغلني الأندلس التي بدت نائية وغائمة. وحين كتبت عنها لم تكن الكتابة اختيارا مسبقا ولا تحقيقا لولع بالموضوع ولا تحايلا أو تقنعا، ولكن حدث ذات مساء أن أتتني صورة المرأة العارية التي بدأت بها بعد ذلك السطور الاولى من الرواية (...) رأيت صورة المرأة العارية (...) ذات مساء شتائي وأنا أتابع على شاشة التلفزيون قصف الطائرات لبغداد. الأرجح أن المشهد فتح بابا للذاكرة فالتقت بالمشهد مشاهد مثيلة: قصف الطائرات الاسرائيلية لسيناء عام ١٩٥٦ و١٩٦٧، قصف لبنان عام ١٩٧٨ و١٩٨٢، والقصف المتصل للمخيمات الفلسطينية ومدن وقرى الجنوب اللبناني. في ذلك المساء، وأنا أتابع أخبار قصف العراق، رأيت المرأة العارية تقترب وكأنني أبوجعفر الوراق في الرواية يشاهد في عريها موته.

(...) أعتقد أن رواية غرناطة ولدت في تلك اللحظة. لم أنتبه ان بداخلي رواية ولكن سؤال النهايات كان حاضرا وملحا يمليه العجز والخوف ووعي تاريخ مهدد». رضوى عشاور، في النقد التطبيقي صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠١، ص٢٤٠.

رقابة في ملف مجلة الآداب البيروتية عن الرقابة

منذر مصري*

حسنٌ.. أن تقوم مجلة ذات مكانة وتاريخ مرموقين، معروفة بتحفظها على مدى نصف قرن، في المجالين الأدبي و السياسي، بفتح ملف للرقابة العربية. نعم حسن.. أن تخص مجلة الآداب البيروتية، الرقابة في سوريا بالملف رقم(١) الدولة العربية الأشد إثارة لاهتمام جميع العرب وخاصة بما يتعلق بسياستها الداخلية، هي التي كانت، وما تزال تعتبر من قبل البعض، رغم المتغيرات، من آخر دول السور في العالم، هذا الاهتمام الذي لوحظت زيادته في السنين الأخيرة التي شهدت نهاية عهد وبداية عهد. وما رافق ذلك من انفتاح سياسي وإعلامي على الطريقة السورية، وغزو، لا مجال للوقوف أمامه، لمراسلي الشبكات التلفزيونية الفضائية، العربية خاصة، جعل من الممكن ولو بشكل محدود، الإطلاع على، ومتابعة، ما يجري من أحداث..

١- عزيزي السيد الرقيب !

قلت : حسن.. ولكني حقا، لا أستطيع أن أتابع بقولي حسنٌ حسن.. أن تقوم أي مجلة أو جريدة، بالتوسل إلى الرقيب ليسمح لها بالدخول والبيع في هذا البلد الذي تتصدى لموضوع الرقابة فيه. أفهم، أن تشرح له، أن تحاول إقناعه، أن تأمل منه السماح بالدخول. ذلك أن غاية كل مجلة، أن تدخل كل بلد، لتباع أولا، لأن أصحاب مجلة الآداب وغيرهم، ليسوا مبشرين دينيين، أو محسنين في مجال الفكر والأدب ليخسروا من جيوبهم الآلاف من الدولارات (العملة التي ذكرت في الافتتاحية) لينشروا هرطقات جادت بها قرائح شعراء وقاصين وصحفيين وسواهم، وثانياً لتُقرأ ويطّلع الناس على ما كتب فيها، وأنا أصدّق أن لأصحاب الآداب هذه النية. قلت أفهم هذا ولكني مرة ثانية حقاً لم أفهم النبرة التي لا أريد تكرار وصفها، التي كتب بها سماح إدريس، افتتاحية العدد ٨/٧ تموز – آب ٢٠٠٢. ذلك أن جميع من قرأها لاحظ ذلك، وإن لم يستنكره آخرون، للأسباب التي ذكرت، وبحجة إنه لا مجال للحوار مع الرقابة العربية إلا بالاستجداء، وربما المداهنة والتملق. وإنه إذا كان لهذه الافتتاحية بما هي عليه دور ما في السماح للعدد بالدخول إلى سوريا، فقد نجح سماح إدريس ودخل العدد، واعترف بأن هذا ليس سهلا، وأيضاً لم يكن متوقعا. ولكنه أولاً وأخيراً هو المطلوب.

وبما أن الافتتاحية ليست النقطة الوحيدة في تناولي للعدد، لذا سأحاول أن أختصر ما أمكنني، وهكذا :

– بعد مخاطبة السيد الرقيب، بعزيزي، وهي لفتة لطيفة، ذكرتني بعنوان،كان المفكر الرحل إلياس مرقص يجد فيه قدراً لافتاً من الجرأة ! وكان لكتاب مصطفى محمود (حوار مع صديقي الملحد)،أقول بعد مخاطبة السيد الرقيب، بعزيزي، ينتقي له من التحيات أعطرها قاطبة: (صباح الفل) ثم يباشره بـ: (هذا العدد بين يديك، لا تبدأ بقراءته. الجو حار؟ أدر المروحة).. ما أريد قوله للأستاذ سماح هو إن السيد الرقيب الذي يخاطبه وقبل أن يأخذ هذا العدد بين يديه، بنصف الساعة على الأقل، قد أدار له الآذن أو مدير مكتبه مكيف الهواء ذي القطعتين !

– يطمئن الأستاذ سماح عزيزه السيد الرقيب بأن لا أحد يريد الشر به، وأنه هو بالذات (محسوبك مواطن عربي من لبنان يؤمن - مثلك - بالوحدة وبالحرية وبالاشتراكية. لا ينتمي والحمد لله لا إلى قرنة شهوان ولا إلى التيار الوطني الحر ولا إلى القوات

* كاتب من سوريا

اللبنانية ولا إلى المؤتمر الماروني العالمي) يبرئ الأستاذ سماح نفسه من هذه الفصائل، وفي تصوره أن كل ما يخشى الرقيب السوري هو أن يكون منهم ! ومع أن هذا شيءٌ يخص الأستاذ سماح،، بما أنه لبناني، فأنا لا أظن سوريا تعتبرهم لا الصف الأول ولا الثاني من أعدائها.

– (نحن مجلة مستقلة، وخاسرة، ونصرخ منذ عامين) وهنا أقسم لو كنت بدل هذا الرقيب، وبعد أن قرأت أن عائلة إدريس هي، مكتفياً مرة بذكر الكنية ومرة بذكر الاسم الأول : (الكواكبي، وعبد القادر (الجزائري طبعا) والحكيم جورج (حبش) وهاني (الراهب) وحنا (مينه) وصولاً لنبيل (سليمان كما أظن) وجمال (باروت) ـ وحسب علمي، أن أغلب هؤلاء، إن لم أقل كلهم لا يمكن إلا بصعوبة، اعتبارهم من الأولاد البررة الصالحين ! ـ (عاشت كل حياتها أو جزءاً منها في سوريا، سوريا التي تتعرض اليوم للانتقادات الأمريكية والإسرائيلية، بسبب موقفها القومي من حزب الله وعلاقاتها مع العراق.. ومعاذ الله أن نريد.. إلا تعزيز قوتها) أقول لو كنت بدل السيد الرقيب لما سمحت للعدد بالدخول فقط، بل لرفعت سماعة الهاتف وطلبت الأستاذ سماح وسألته عم يحتاجه من مساعدات مادية ومعنوية لدعم مسيرة المجلة وصمودها.. ولكن أرجو من الأستاذ سماح أن أدقق له بعض التعابير، فأقول إن سوريا، لا تتعرض للانتقادات الأمريكية والإسرائيلية فقط، ولو كان ذلك فحسب لكان الأمر هينا، بل إنها تتعرض، للضغوطات الأمريكية المتنوعة الأشكال والمستويات، والتهديدات الإسرائيلية المباشرة وغير المباشرة، وليس فقط بسبب موقفها من حزب الله وعلاقاتها مع العراق، بل بسبب موقفها القومي الشامل، بما يخص القضية الفلسطينية وحقوق الشعب الفلسطيني كاملة، وعملية السلام المجتزئة التي تديرها الولايات المتحدة، القطب الوحيد، ولصالح طرف واحد دون غيره، ليس بحاجةٍ للتسمية.

– أما قمة اللطف فقد ظهرت في اختيار الأستاذ سماح إدريس لـ(يا غافل، إلك الله) بدل (يا ظالم، لك يوم) وهو التعبير الأشد ملاءمة للسياق (ورموا بخمسمائة نسخة (..........) جمعنا ثمنها دولاراً دولاراً !) لكني لا أصدق أن سماح أو أياً غيره تصل به الغفلة لهذه الدرجة.

– في النهاية، كان السيد الرقيب عند حسن ظن الأستاذ، ولم يرم (نخبة سوريا !) في سلة المهملات. الأمر الذي خشي الأستاذ سماح أن يفعله. مع أن سلة المهملات، بالنسبة لهذه النخبة ليست أسوأ مكان ترمى إليه، و(قوّى قلبه) – ما بين الأقواس تعابير مجتزأة من الافتتاحية – وسمح للعدد بالدخول، وأثبت بهذا السماح (للقاصي قبل الداني، أن سوريا من سعة الصدر بحيث تحضن جميع أبنائها) حقا. وإذا اعتبر البعض أن إدخال العدد لا يكفي لإثبات كل هذا، فإن الرقيب السوري قد بدا وكأنه فوق كل هذه الهرطقات، أو كأنه أراد أن يؤكد أن صورته الجديدة لا يؤثر بها ما كتبه ثلة من كتّاب حاق بهم، حسب اعتقادهم، ظلم أدبي ما، في زمنٍ مضى له ظروفه. وفي الحقيقة، رغم أن الملف بمثابة خطوة لا سابق لها في طريق طويل شاق، لا يمكن لأحد أن يأخذ عليه عدم الوصول إلى نهايته، فأن أغلب الذين اطلعوا على الملف، أبدوا ملاحظات قاسية، إما على الملف بمجمله، وإما على ما كتبه هذا أو ذاك من المساهمين، وأنا شخصياً أشاركهم بهذا، وأرى أنه كان بالمستطاع، أن تكون هذه الخطوة الأولى، أثبت وأوسع. فالشهادات الشخصية قد غلبت بذاتيتها على كامل الملف، حتى أني عندما قرأت ما كتبته أنا بالذات، ناظراً إليه كجزء من ملف، وجدتني أيضاً قد أخذت الأمر على نحو شخصي زائد، يكاد يكون عرض حال ممل !

٢– شهادات كثيرة ولكن ناقصة

تألف الملف من ٢٠ مساهمة: ٣ أبحاث ومقابلة واحدة و١٦ شهادة و٤ نصوص ممنوعة لبعض من أصحاب الشهادات. وفيما يلي عدة ملاحظات أجد من واجبي إبداءها، فأرجو قبولها كتكملةٍ لمساهمتي وتصويباً لها. وهذه الملاحظات منها العام على كامل الملف ومنها المحدد بما يخص هذا البحث أو تلك الشهادة :

١– قدم للملف معده الاستاذ جمال باروت تقديماً مبتسراً للغاية، وهو على ابتساره، كان معظمه عن ظرف مجلة الآداب المالي، يفهم منه أن أصحابها فضلوا، لمتابعة صدورها، طريقة فتح ملفات مثيرة بدل قبول أي شكل من أشكال التمويل... ينتقص من استقلاليتها. ثم وفي الفقرة الأخيرة، يقوم جمال بتمهيد فيه محاولة مصادرة على أي نقد قاسٍ لطريقة الإعداد والمحتويات، التي لم يجد من داعٍ، على ما يبدو، لشرحها أو التحدث عن ظروفها، إلا بوصف الملف بأنه غير أكاديمي ! غير أن عدم أكاديميته، لا أظنها عذراً كافياً لما وجد به الكثيرون من مسالب.

٢– زاد لحد كبير عدد الشهادات بالنسبة لعدد الأبحاث، ١٦ شهادة إلى ٣ أبحاث، الأمر الذي أرى أنه أضاع فرصة دراسة نقاط هامة في ملف الرقابة السورية، واحدة منها مثلاً : من هي جهات الرقابة في سورية وما هي آليات عملها ؟ أو ما هو مفهوم وحدود وآلية الرقابة حسب قانون المطبوعات الجديد الذي صدر السنة الماضية ٢٠٠١، والذي كما تدل الفقرة الهامة التي تناوله بها الاستاذ حسان عباس والإشارة التي ذكرها الاستاذ نبيل سليمان، يستحق، وكان يجب، أن يفرد له بحث خاص. ثم أين يصيب وأين يخطئ هذا القانون..كما كان من الممكن إيراد قوائم بعدد وأسماء الكتب التي منعت في تاريخ سوريا الحديث مثلا. وبقدر ما يتطلب هذا من جهد بقدر ما يمكن له أن يتراكم مع الأيام ويصبح وثيقة هامة.

٣– لا أستطيع إلا أن أثمن مقالتي الاستاذ حسان عباس

(الصحافة والرقابة في سوريا)، و الاستاذ فاضل الكوكبي (الرقابة على السينما والدراما التلفزيونية)، بكونهما قاما بسرد تاريخي لهاتين الرقابتين، لكني وجدت فراغاً زمنياً في نص حسان حين ينتقل مباشرة من الرقابة على الصحافة بعد الاستقلال إلى قانون الرقابة الجديد الصادر في عام ٢٠٠١، هذه الفترة التي رسمت صورة سوريا اليوم بما لها وما عليها.أما مقالة فاضل فإني وجدت أن ما أورده من هوامش تزيد في أهميتها عما قرأته في النص، وخاصة عند ذكره للجان الرقابة، و قرارات الحجب الشفاهية، فالفيلم السوري الوحيد الذي استمر العمل في منعه عن العروض الجماهيرية، وهو (نجوم النهار) لأسامة محمد، لم يصدر به قرار منع كتابي، هذا حسب معرفتي. أما البحث الثالث الذي قدمه خضر آغا عن المفكر الراحل بو علي ياسين، فهو على شموليته، أشبه بشهادة الغائب. ولكن مأخذي الأكبر على قسم الأبحاث بالملف هو وجود بحث عن الرقابة في الصحافة وآخر في السينما والتلفزيون، وخلوه من بحث عن رقابة الكتب في سوريا، على أهميته التي لا يمكن الخلاف عليها.

٤- رأس المفكر أنطون مقدسي، (أحد أهم الكتاب العرب في القرن العشرين) كما وصفه محاوره خضر الآغا، - مجاريا حملة عامة من الإعجاب الشديد بالأستاذ أنطون، ظهرت بعد افتتاح منتدى رياض سيف، بمحاضرة له ونشره لرسالتين شبه شخصيتين، واحدة للرئيس بشار الأسد، والثانية لحفيدته - ورغم هذا فإن القول بأنه أحد أهم الكتاب العرب في القرن العشرين، ينطوي، برأيي، على مبالغة شديدة، أقول رأس الاستاذ مقدسي ولمدة ٣٥ عاما، موقعا من أهم المواقع المؤثرة في المشهد الثقافي السوري، وهو رئيس مديرية التأليف والترجمة في وزارة الثقافة. الجهة الرسمية الأولى المخولة بطبع الكتب على مختلف أنواعها، تراثية، علمية، فلسفية، اقتصادية (طبعت يوماً رأس المال لكارل ماركس كاملا)، أدبية من كل أنواع الأدب، تراثية، أو مترجمة، أو نتاج إبداعي سوري أو عربي.. الخ. والتي يخصص لها من ميزانية الدولة اعتماد، أحسب أنه زاد كثيرا على مدى السنوات. وأحسب أيضاً أنه يزيد كثيرا عن مخصصات الجهة الثانية المخولة بطبع الكتب، وهي إتحاد الكتاب العرب في دمشق. الذي تقتصر إصداراته على نتاج أعضائه من الأدباء، إلا فيما ندر. أي أن الاستاذ أنطون حقا، حتى وإن لم يسم رقيبا، فهو أحد أهم سدنة النشر والمنع قاطبة في تاريخ سوريا، فهو في طول مكوثه في موقعه هذا من المؤتمنين على النشر رسمياً ووظيفياً و عمليا، وقد أشار في الحوار الوحيد الذي تضمنه الملف، بأنه (هناك مخطوط مثلاً أعيده إلى صاحبه فورا، وهناك آخر يقرأه ثلاثة قراء أو أربعة لنتأكد منه. وبعد أن توافق اللجنة عليه، فذلك يعني أنه لا غبار عليه ايديولوجيا. فأنا أعرف ما يريده حزب البعث وماذا لا يريد. إضافة إلى أني أعرف مصلحة بلدي) على حد تعبيره. كما أنه يقول في أول كلامه: (وزارة الثقافة هي التي تراقب كل إنتاجها) ويعود ويبين أن (هناك رقيب «أكابر» ورقيب «قرباطي» الأكابر يمكن التعامل معه، لأنه مرن قليلاً وغير متزمت. المشكلة مع القرباطي، فهو يخاف من كل شيء، ويوقف الكتاب على أدنى كلمة، ولا يمكن التعامل معه) وهنا أحسب أن الاستاذ أنطون يعتبر نفسه من الرقباء الأكابر، ولكن مشكلة هذا الكلام في أنه يحول قضية الرقابة إلى الطبيعة الخاصة للرقيب، وإلى مزاجه الشخصي. حتى حين يقول (يخاف كل شيء) فهو يبدو وكأنه يتجنب قول بأن هناك، جهة ما، سلطة ما، في رأس الرقيب أو فوق الرقيب تراقبه وتحاسبه !

وأحسب أن أخطر ما جاء في هذا الحوار هو ذلك الحكم الذي اختصره الأستاذ أنطوان بقوله : (الوضع الثقافي في البلد بشع جدا، ويلزمه عمل كثير) !

٥- رغم أن الشهادة، شهادة ! أقصد أنه ليس من المطلوب أن تتضمن تحليلات واستنتاجات، ولكن مفهوم العرض حال، وتصفية الحسابات بأنواعها، قد غلب على شهادات الملف، ولا داعي لذكر الاستثناءات، لدرجة أن البعض راح يشط بذكرياته (مثلي) كما أن أحد أهم الأسماء المشاركة، كاد أن يعتبرها رواية، وقد وثق ما يرويه بصورة له وهو مطروح على السرير في المشفى بعد حادثة الاعتداء عليه. ومنهم من استعان بطريقة الجداول ليبين ما بدل له من تعابير وكلمات محرر في جريدة محلية ! وقد اختلط بهذه الشهادات الكثير من الغث والقليل من الثمين، حيث بث بها، ومن خلال الذكريات الشخصية المسهبة، بعض من التفاصيل والوقائع ذات الدلالات الهامة. ولكني تمنيت لو تضمن الملف شهادات كتّاب مثل حنا مينه وزكريا تامر وحيدر حيدر، الذين إضافة لأهمية شهاداتهم، لا ريب لهم صولات وجولات مع الرقابة السورية. وكذلك شهادة الروائي علي عبد الله سعيد، الذي نشر له، منذ عدة سنين، ملحق النهار الثقافي، تفاصيل من تقرير الرقيب العجيب عن روايته (سكر الهلوسة).

٦- لم أجد في النصوص الأربعة المنشورة كممنوعات، على قلتها، ما يستحق المنع، لا من قريب ولا من بعيد. سوى أن امرأة قبلت امرأة من عنقها وابتعدت عنها، ثم بعد ذلك، قبلت ذات المرأة امرأةً أخرى قبلةً طويلة.. و قادتها إلى مصطبتهما. في خاتمة مقطع نهاد سيريس، وأن الأحداث التي يرويها نيروز مالك تجري في السجن ولكنها خالية من أي مشهد لتعذيب أو إذلال أو كلام في السياسة يبرر منعها. أما قصة محمد أبو معتوق، فقد ذكر صاحبها بالذات، أن عدد مجلة اللوتس الذي نشرت به، منع بسبب أن الرقيب لم يفز بإحدى جوائز مسابقة المجلة الشعرية آنذاك، لذا ليس هناك سبب لاعتبارها نصاً ممنوعاً !!

٣- سلطة الأهل على الأولاد القاصرين

رغم النبرة الاستعلائية، المعاكسة تماماً لنبرة افتتاحية

الآداب، التي تتصف به مقالة بلال خبيز في عدد ملحق النهار الثقافي «٤-٨-٢٠٠٢»، ورغم أن (اللي بياكل العصي ما متل اللي بيعدها) فأنا أوافقه أن الملف بدا وكأنه شكوى مسرفة لهؤلاء الكتاب من أنفسهم إلى أنفسهم، ومن الرقيب إلى الرقيب، أو لأقل من الرقيب الأدنى إلى الرقيب الأعلى، من لا يشكو لأحدٍ غيره ! كما أوافقه بأن الملف قد قصر، عن قصد أو غير قصد، بـ(تفكيك المنطق الذي تقوم الرقابة في هديه بمنع ما ينشر ويذاع) أي، إذا ما أصاب ظني، ولا أدري لماذا يصرح بلال به، إن الممنوع حقاً في سوريا لم يتم التطرق إليه، فهو ما يمس تابويات النظام السياسي حصرا، أما الباقي كالجنس والنظريات الدينية الفلسفية والاقتصادية، فهي مجرد تنويعات، لا أكثر. لكني لا أوافقه في ذلك الإقحام لفكرة وجود الدولة أو عدم وجودها في الموضوع، فهو عندما يقول إن (الكتّاب والفنانين يسرفون في شرح اللامنطق الذي يحكم الرقابة هناك، لكن هذا اللامنطق أو ربما المنطق الأعوج لا يجعله غير قابل للفهم. إن الكتّاب يفهمونه جيداً، لكنهم ينزعون عنه منطقه لئلا يقولون قولاً صريحا في استحالة قيام الدولة في سوريا، في ظل هذه السلطة وكنفها الأبوي) يكون قد دفع بالكلام إلى حيث يريده هو، لا إلى حيث يجب أن يصل. لأنه ليس من المعقول أن يصعد ما يقوله، أي صاحب بحث عن هذه الرقابة، أو صاحب شهادة، إلى مستوى مناقشة وجود الدولة كوهم أم حقيقة في سوريا، وبرأيي أنه، نظرياً وعمليا، تكون الدولة، بمواصفاتها ومؤسساتها القمعية المعروفة، موجودة في البلاد التي تمارس بها الرقابة في أقصى حدودها، أكثر منها في البلاد الأخرى التي بمقدار ما تشف وتشحب الرقابة بها بمقدار ما تشف وتشحب صورة الدولة. حتى تصل هذه البلاد، إلى عدام الإحساس بوجود الدولة، ومن ثم إلى عدم وجودها فعليا، كما بشر الشيوعيون يوما.

وما أخالف به بلال أيضاً هو قوله (معضلة الكتّاب والفنانين في جو من هذا القبيل، تكمن في أنهم لا يستطيعون أن يكبروا في أوطانهم من دون أن تفرض عليهم السلطة مشاركتها في تبرير حصارها لنفسها) وهذا غير صحيح، لأن الأدباء الذين من هذا القبيل، لا أحد في سوريا، يعتبرهم من الكبار، على الإطلاق. وهذا يعود إلى حساسية شديدة يتصف بها المحيط الثقافي السوري، ليس لها أي مثيل، لا في اللبنان، في حدود علمي، ولا في أي بلد عربي آخر.

٤- لماذا لم تنشر قصيدتي في الملف ؟

بعد كسل وتردد، رغم أني من اتصل بجمال باروت في بادئ الأمر أعرض عليه مشاركتي في الملف، كتبت على عجل شديد، (قصة إتلاف كتابي داكن) وأرسلتها له، طالباً منه كمعد تصحيح ما يراه مبالغات أو لا يمكن نشره، ولكن كان هم جمال، هو أن أرسل أيضاً على عجل، نص قصيدة (ساقا الشهوة) موضوع المساهمة، وسبب منع الكتاب، إضافة لكونها مزقت من مجلة الناقد عدد /٤٣/ عند دخوله سوريا، فأرسلت له القصيدة كاملة، وأنا مطمئن هذه المرة بأن ملفاً مضاداً للرقابة لن يمتنع عن نشرها، علماً بأني أشرت في شهادتي إلى أن كتابي (مزهرية على هيئة قبضة يد) الذي صدر عن شركة رياض الريس للكتب ١٩٩٧ قد تضمنها، وأنه تم السماح للكتاب بالدخول إلى سوريا، كما تم توزيعه من قبل المؤسسة العامة الموكلة رسمياً بتوزيع المطبوعات من الكتب والجرائد والمجلات بأنواعها، فبيع في المكتبات ومعارض الكتاب ولم يعترض أحد على شيء. ولكن لم يمض وقت طويل حتى صدر ملف الآداب عن الرقابة في سوريا دون نشر القصيدة، قال لي جمال في البداية إن العدد بسبب وجود ملف آخر (الدولة الديموقراطية العلمانية في فلسطين التاريخية) قد تضخم كثيرا، ولأن هذا ليس عذراً مقبولاً، لأن الملف تضمن أربعة نصوص طويلة ومجتزأة من روايات وقصص، ولم ينشروا قصيدتي التي كان في الإمكان طبعها على صفحتين فقط كما ظهرت في الناقد، فقد تابع جمال ضاحكاً بأنهم قالوا عنها قصيدة بورنو ! ورغم أن هذا لم يزعجني على الإطلاق، لأن أشياء كهذه قد توقفت منذ زمن أن تكون مصدر إزعاجي، ولكن إضافة للتساؤل : كيف لمثقف مثل سماح إدريس أن يفهم قصيدة كهذه بمثل هذه السطحية. فإنه يرنا الفرق في النظرة بينه وبين ناشر آخر كرياض الريس مثلا.

في كل ما سبق، أخشى أن يصل المرء إلى ذلك الاستنتاج، بأننا نحن العرب مازلنا أمة كلام.. أمة أقوال، نقول ما لانفعل، أمة حكي، أما الأعمال، فهي بالنيات، وعلى الله، أو على وكيله في الأرض، السيد الرقيب وبنحو أدق، السيد سيد السيد الرقيب الذي له الملك وله الحمد وهو على كل شيءٍ قدير.

٥- شيءٌ كالخاتمة

ثم في النهاية، لماذا لأعفينا جميعنا أنفسنا من تقديم بعض المقترحات والمطالب، هل هذا شيءٌ زائد عن الحد، هل هو من تفاصيل الخطوة الثانية، ولكن هل هناك خطوة ثانية، ومتى، وهل ما أقوله الآن في خاتمة كلامي، أشبه بالمزاودة على الجميع. حقيقةً أخشى أن يفهم كذلك. ولكن وبعد أن دخل الملف سوريا، وقرأه الكثيرون، حتى أنه صور في بعض المكتبات وبيع بما يعادل سعر المجلة تقريبا، وكتب بعده العديد من المقالات والمراجعات، يشعر المرء أنه لم ولن ولا يمكن تنتج عنه أي فائدة عملية، سوى تعميم أن هناك من حدث معه هذا، وهناك من قال هذا ؟ وملف كهذا للأسف، لا يمكن التوقع له أن يقنع السلطات والهيئات المسؤولة في أي بلد بمراجعة قوانين الرقابة لديها، وتنظيم جهات وآليات العمل الخاصة بذلك.

المنطق عند ادموند هسرل نظرية العلم

عرض: علي محمد إسبر*

عن دار حوران في دمشق صدرت الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ من كتاب «المنطق عند ادموند هسرل»(١). وهو من تأليف الدكتور يوسف سلامة استاذ الفلسفة المعاصرة في جامعة دمشق، الذي يعتبر من أبرز المفكرين الفلسفيين في العالم العربي. وسوف يقبض القارئ على هذه الحقيقة عندما يصطدم بالصعوبة التي تفرضها قراءة هذا الكتاب النادر. ومع ذلك، فان الصعوبة لا تقتضي الأهمية ولكن الاهمية تقتضي الصعوبة في أغلب الاحيان.

ومن النافل أن نشير الى أن ثقافتنا العربيّة يغلب عليها الطابع الأدبي المحتفظ بعداء شديد لأي نزوع فلسفي قد تنزعه هذه الثقافة. وهذا الوضع مترتب على ظروف لها علاقة بأصول تفكيرنا وقواعده.

وانطلاقا مما تقدم ينبغي على المثقف اليوم أن يكون معنيا بالمعرفة الفلسفية وخاصة المنطقية منها. فمن غير المقبول أن يكون التفكير الفلسفيَ في بلادنا العربية حكرا على بعض الأكاديميين (المشتغلين فيه. ولا يعتقد أحد بأن فروع المعرفة مستقلة عن بعضها البعض. فالفيلسوف الألماني مارتن هيدجر يذهب الى أن الشاعر قادر على تمثل القوى الخفية التي تعبر عن حقيقة الوجود، بينما الفيلسوف عاجز عن ذلك. وأوردنا هذا المثال لنقول: إن ما دفع هيدجر الى أن يعطي للشاعر هذه الأهمية هو: نتائج غائية منهجه الفلسفي. وهذا المنهج مرتبط ارتباطا لا فكاك منه بالفينومينولوجيا التي قال بها ادموند هسرل، وفينومينولوجيا هسرل تتعالق مع منطقه تعالقا أكيدا. وكنتيجة لهذا الكلام يجد حتى الشاعر المرهف الحالم نفسه مطالبا بالتفكير في مشكلات فلسفية كان يعتقد في البداية أنها بعيدة عنه كل البعد. لذلك، من المهم أن نقف عند كتاب «المنطق عند هسرل» بشكل جدّي. وقد آثرنا أن نجعل لغة المؤلف هي السائدة وأكثرنا من الاقتباسات المأخوذة من الكتاب توخيا للأمانة العلمية في العرض قدر الامكان.

قبل أن نبدأ بتبيان مضمون كتاب «المنطق عند هسرل» لابد من أن نعرف القارئ بـ«هسرل» الفيلسوف الألماني (١٨٥٩- ١٩٣٨) الذي كان أستاذا في غوتنبرغ وفرايبورغ. وقد أثرت فلسفته في مدارس الواقعية الجديدة في الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا بالاضافة الى تأثيرها في فلسفة كل من نيكولاي هارتمان ومارتن هيدجر. ومن أبرز مؤلفات هسرل : «العلم الأوروبي والظواهرية المتعالية»، «تأملات ديكارتية». ويعتبر هسرل مؤسسا للمذهب الظواهري .Phenomemnology وأهم فكرة في هذا المذهب هي: قصدية الوعي، أي توجه وعي الذات نحو الموضوع، فلا يمكن أن يتحقق الموضوع بدون ذات. وعلى الانسان الذي يفكر ظواهريا، أو فينومينولوجيا أن يتوقف عن اطلاق الأحكام حول الوجود الموضوعي، وهذا ما يطلق عليه هسرل اسم «الرد الظواهري». أضف الى ذلك أن على هذا الانسان نفسه أن يعتبر موضوع تفكيره ومعرفته وعيا متعاليا متجاوزا لأي اعتبار يرجع هذا الموضوع الى وجود سوسيولوجي أو سيكولوجي أو تجريبي أو فيزيولوجي... وهذا ما يطلق عليه هسرل اسم «الرد المتعالي».

قام الدكتور يوسف سلامة بتقسيم كتابه الى عدة فصول. والفصل الأول يتحدث عن النفسانية من حيث نشأتها وتطورها. ولابد أن نشير الى النفسانية التي هي «الاسم الذي يطلقه كل من هسرل، فريجه، مينغ، وراسل على التأويل النفسي لقوانين المنطق الذي قبله كثير من الفلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر. وطبقا لهذا التأويل فان الأحكام المنطقية لا تعود سوى تعميمات تجريبية منتزعة من الطرق التي يتبعها الناس في تفكيرهم، وبذا تصبح العمليات العقلية الموضوع الأساسي الذي يدرسه المنطق».(٢) فالنفسانيون لا يهتمون من حيث تفسيرهم للواقع بمضمون التفكير وإنما بأداتية هذا التفكير. وينزع أنصار النفسانية الى أن يسيطروا على سياقات العلوم كافة من خلال تفسيرهم لها تفسيرا نفسيا. وكنتيجة لسهولة التعالق بين علم المنطق وعلم النفس لأن موضوع بحثهما مشترك وهو الشعور النفسيَ، فان أنصار النفسانية تمسكوا بهذه القناعة وذهبوا بها إلى أبعد حد مدعين أنهم يستطيعون تفسير العمليات المنطقية انطلاقا من علم النفس. وبذلك أصبحت المرتبة التي احتلتها النفسانية المنطقة هي الأعلى بين مراتب النفسانيات الأخرى.

* كاتب من سوريا

وقد قام هسرل بنقد النفسانية في كافة صورها، ورفضها رفضا قاطعا. وموقفه هذا يتجلى في المحاضرات التي نشرها عام ١٩٠٠ وهي تحت عنوان «مقدمات الى المنطق الخالص». لكن من الجدير بالذكر أن هسرل قبل أن يتخذ موقفه هذا كان واحدا من النفسانيين. ويتساءل الدكتور سلامة: «... ولكن هل يعني نقده للنفسانية وتخليه عنها نهائيا أن كتابه فلسفة الحساب الذي كان فيه واحدا من النفسانيين. قد اصبح مقطوع الصلة بأعماله اللاحقة، أو أن يكون مقصده الأساسي قد خضع لتغيير وتبديل في المباحث المنطقية أو في سواه من الأعمال اللاحقة؟».(٣)

وينبغي أن نلمح الى انه عندما كان هسرل واحدا من النفسانيين حاول في كتابه«فلسفة الحساب» أن يشيد العلم على «أسس مطلقة». وهذا دليل على أن الفيلسوف أراد أن يستمر في أبحاثه المنطقية النفسية من أجل اقامة الفلسفة والرياضة على «أسس مطلقة». ويرى الدكتور سلامة ان هسرل قد ترك أبحاثه المنطقية بعد نشر كتابه «فلسفة الحساب». إلا أنه قد توصل فيه الى فكرة مهمة جدا في فلسفته ألا وهي فكرة «الذاتية». ومما يدلل على ذلك دعوة هسرل الى «تحليل معاني التصورات».

«حقا إن نشر البرولوجومينا في عام ١٩٠٠ يعتبر انقلابا حاسما في اهتمامات هسرل، إذ صار فيها منطقيا فينومينولوجيا بعد أن كان رياضيا وحسب في فلسفة الحساب. ولذلك تعتبر البرولوجومينا واسطة الانتقال من الرياضة الى المنطق. غير أن هذا الانتقال من الرياضة الى المنطق لا يعين بحال من الأحوال. أنه قد استبدل بالوعي أو الأساس المطلق للمعرفة شيئا آخر سواه البتة».(٤)

ولقد بيّن هسرل في البرولوجومينا وهي المحاضرات التي نشرها عام ١٩٠٠ تحت عنوان «مقدمات الى المنطق الخالص» أن اهتمامه بعلم النفس كان نابعا من اقتناعه بآراء فلسفية تذهب الى أن توضيح المنطق العام ومنطق العلوم الاستدلالية لا يمكن أن يكون قائما إلا على علم النفس. وهذا ما يسوّغ لـ«هسرل» تكريس الجزء الأول من كتابه «فلسفة الحساب» للأبحاث النفسيّة. إلا أن هذا التسويغ قام هسرل نفسه بدحضه: «فعندما يكون المرء منهمكا بمشكلات تتصل بأصل التمثلات الرياضية، أو بإنشاء تلك المناهج النفسيّة، يبدو له أن الأساس النفسي يؤدي الى الوضوح والجلاء. لكن عندما ينتقل المرء من العلاقات النفسية للتفكير الى الوحدة المنطقية لمضمون التفكير (وحدة النظريّة)، لا يجد استمرارا حقيقيا، ولا وحدة يمكن برهنتها».(٥)

وبناء على هذا الكلام شك هسرل بإمكانية التوفيق بين موضوعية العلوم عموما والرياضة خصوصا هذا من جهة والأساس النفسيّ للمنطق من جهة أخرى. وقد أدى هذا الوضع إلى فشل منهج هسرل القائم بشكل كلّي على الأساس النفسي. بالإضافة الى أن الفيلسوف الكبير قد حاول أن يتأمل نقديا طبيعة المنطق وأن يتأمل أيضا التعالق القائم بين «ذاتية التعرف وموضوعية مضمون المعرفة». وكان من نتيجة هذا التأمل النقدي أن انهارت تماما أهمية المنطق من حيث قدرته على تقديم الأجوبة عن أسئلة هسرل. فتوقف عن بحثه الرياضي الفلسفي إلى أن وصل إلى «تفسير مؤكد مستند إلى المسائل الرئيسية في نظرية المعرفة، وعلى الفهم النقدي للمنطق بوصفه علما» على حد قوله.

ويدلل الدكتور سلامة على أن «الموضوعية عموما، وموضوعية الأساس المطلق للعلم هي التي تستهلك كل جهد هسرل الفلسفي- دون انقطاع- من فلسفة الحساب إلى الخبرة والحكم نفسه عام ١٩٣٨. ولما كانت الفينومينولوجيا تحلل الوعي أساسا، حيث تكون الموضوعية مطلقة فقط. كان بوسعها القيام بما لا يستطيعه علم النفس. ومع أنها تتخذ الوعي موضوعا لها، فانها مع ذلك ليست سيكولوجيا أبدا، فهي تجاوز الاستبطان، ولا تسلم القول بأي ادراك مباشر لمعطيات الوعي».(٦)

إن هسرل يرفض تاريخ الفلسفة في جملته وهو مثل هيغل يعتبر أن نهاية تاريخ الفلسفة تكمن في فلسفته. لذلك لا معنى على الاطلاق لجهود جميع الفلاسفة الذين فكروا وهم ينطلقون من قناعة مفادها أن الفلسفة علم، فهي على ما يرى هسرل لم تبلغ مرتبة العلم لكن هذا الكلام لا يؤكد على استحالة تحوّل الفلسفة الى علم، بل على العكس إن الفلسفة قادرة على التحوّل الى علم صارم.

«وهسرل كديكارت لم يشك أبدا في أنه اكتشف المنهج الفلسفيّ الوحيد والصحيح. وهو يدعوه فينومينولوجيا لأن فلسفته ترفض المضي الى ما وراء المعطيات المعطاة للوعي فعلا، وهي ترنسندنتالية لأنه يعتقد بإمكان اكتشاف كل متطلبات المعرفة بالتأمل في الأفعال الذاتية للوعي، وهي علميّة لأنها هي وحدها. كما يزعم، التي تبحث فيما تعتبره بقية العلوم مسلما: الماهية الحقيقية لموضوعاتها مما يجعل المعرفة قابلة للبرهنة».(٧)

لقد قال هسرل مرة أن المذاهب الفلسفية التقليدية ليست إلا صورا للمنيرفا سوف تكون نهايتها في بانثيون تاريخ الفلسفة. وعلى الفلسفة الحقّة «الفينومينولوجيا» أن تكون علميّة. ولا يمكن للفلسفة أن تكون علميّة ما لم تعرف موضوعها معرفة مطلقة وحتّى تتحقق هذه المعرفة المطلقة عينها، ينبغي على الفيلسوف أن يقوم بإنشاء موضوع معرفته في باطن وعيه بشكل قصدي. وعندما يقدر الفيلسوف على فعل ذلك تكون فلسفته قد تحولت الى فلسفة علمية.

إن الهم الذي كان يقض مضجع هسرل هو إرواء رغبته الشديدة في تحويل الفلسفة إلى علم، أو الى علم للعلم. فالفينومينولوجيا الترنسندنتالية لن يكون لها أي معنى ما لم يتم البرهان على إمكان تحوّل الفلسفة الى علم. ويدخلنا الدكتور سلامة في سجال طويل حول مواقف الفلاسفة من العلم ونظريتهم حوله. فيشير الى رأي السفسطائيين في العلم، ويلمع الى نظرية العلم عند كل من أرسطو وافلاطون. ويسهب في الحديث عن الميتافيزيقا بوصفها نقطة البدء في نظرية العلم عند ديكارت، ثم يتكلم عن فكرة العلم الكلي عند ليبنتز. ويعتبرها القمة التي انتهت إليها الفلسفة العقلية. ويتكلم أيضا عن الاتجاه التجريبي الذي ظهر كرد فعل على الاتجاه المنطقي، فيتوقف عند تجريبية جون لوك ويشير إلى أن هسرل اعتبر أن سيكولوجيا المعرفة قد فشلت «ابتداء من لوك، حتى من حيث هي بحث سيكولوجي خالص. إلا أن الاخفاق الأعظم الذي عانى منه هذا الاتجاه (التجريبي)، كان في ميدان نظرية العلم الفلسفية، وذلك راجع الى عجز لوك وخلفائه عن التمييز بين البحث السيكولوجي والبحث الترنسندنتالي في المعرفة. لذلك فقد انحدروا بالمشكلات الأساسية المرتبطة بنظرية العلم، أو ذات الطابع الفلسفي الى مستوى سيكولوجي وانثروبولوجي وتجريبي».(٨) وينوه الدكتور سلامة الى ريبية هيوم، فيؤكد على ان هسرل قد اعترف لـ«هيوم» بقضائه على الميتافيزيقا التقليدية إلا أنه يخالف هيوم فيما يتعلق بموقفه من الظواهر، فبينما يرى هيوم الى أنه لا يوجد في المظاهر إلا المظاهر نفسها، يذهب هسرل الى انه توجد في

الظواهر المعرفة المطلقة التي تبوح لنا بحقيقة الماهيات. «فنقطة انطلاق هسرل وهيوم واحدة، إلا أن هسرل يتخطى هذه المظاهر بعملية الرد الماهوي ليضمن للمعرفة موضوعيتها، وليهيئ للعلم أسسا ثابتة يقينية لا يتطرق الشك اليها، على الأقل في نظره. ويرى هسرل أن هيوم لو استطاع تخطي المظهرية Phenomendlism لكان واحدا من كبار الفينومينولوجيين. إلا أن بقاءه في مستوى الفلسفة المظهرية يجعل منه ابا للوضعية وللريبية الحديثة وللاتجاه النفساني».(٩)

ويقف الدكتور سلامة عند فلسفة كانط، وينظر اليها بوصفها محاولة للتقريب بين الاتجاهين العقلي والتجريبي.

ويختم مؤلف كتاب «المنطق عند هسرل» الفصل الأول بالنفسانية، فيسترسل بالحديث عنها، ويتسلسل في عرض تجلياتها عند ياكوب فريدريك فرايز، وفريدريك ادوارد بنك، وجون ستيوارت مل. ويرى الى انه «... من المستطاع تقديم صورة شاملة لها (النفسانية) في قولهم: إن كل العلوم فروع لعلم النفس، أو هي علوم نفس تطبيقية. غير أن هناك معنى آخر للنفسانية أقل تطرفا من سابقه خلاصته إن كل ما ليس طبيعيا لابد أن يكون ذا أصل نفسي، أو أنه يرجع الى أساس نفسي، مما يجعل علم النفس أساسا لكل العلوم باستثناء العلوم الطبيعية. ومن الممكن تتبع هذا المعنى الأخير في العديد من مؤلفات برنتانو. وتطبيقا لهذه الفكرة، ودفعا لخلط الظواهر النفسية بالظواهر الطبيعية قرر برنتانو بأن القصدية هي التي تميز الظواهر النفسية عن تلك الطبيعية، وقد تبنى هسرل هذه التفرقة بالاضافة الى منهج برنتانو الوصفيَ الذي طبقه في كتابه فلسفة الحساب».(١٠)

وجعل الدكتور يوسف سلامة موضوع الفصل الثاني من كتابه هو فلسفة الحساب، وربطه بفلسفة برنتانو النفسانية ومنهجها الوصفي الذي طبقه هسرل في كتابه فلسفة الحساب، ويتبدى هذا الوضع في نزوع برنتانو الى أن يجعل علم النفس أساسا للفلسفة، وفي تحقيق التمايز بين علم نفس وصفيَ يصف الظواهر النفسية وعلم نفس تفسيري يدرس سببيا الظواهر النفسية. ويشدد الدكتور سلامة على أهمية «القصدية» التي تعتبر الركن الأساس في علم النفسي الوصفي وفي فلسفة برنتانو الوصفية. لذلك سوف نقف عند فكرة القصدية ونشير الى دلالاتها.

فرانز برنتانو (١٨٣٨ - ١٩١٧) فيلسوف مثالي نمساوي كانت فلسفته الميتافيزيقية متأثرة بالسكولائية غير أن اهتمامه الأساسي هو دراسة علم النفس. وفكرة القصديَة عند برنتانو تقوم على أن الشيء لا يمكن أن يوجد إلا في قصد الذات، أي في انفعالاتها. ويعتبر برنتانو أحد أهم فلاسفة الأخلاق في النمسا.

وما يعنينا بشكل أساسي في هذا السياق هو توضيح معنى القصدية في فلسفة كل من برنتانو وهسرل. ويتم ذلك بالطبع عن طريق اشارتنا الى سياق الدكتور سلامة الذي يرى إلى أن برنتانو قد جعل الظواهر النفسية تتصف بصفات ثلاث هي أن الظواهر النفسية تتبدى على هيئة وحدة وأنها مدركة بوعي باطن بالاضافة الى أن أهم ما يميز الظواهر النفسية هو وجودها القصدي.

و«القصدية وصف يطلقه برنتانو على جميع الأفعال العقلية أو الذهنية التي يتجه الوعي بها نحو شيء ما، بطريقة أو بأخرى، أو هي وصف للأفعال العقلية والوجدانية التي تتوسط بيننا وبين الأشياء. وبرنتانو هو أول من أدخل تعبير القصدية إلى الفكر الحديث، بقصد التمييز بين الظاهرة الطبيعية والظاهرة النفسية، فانتهى الى اعتبارها الصفة الأساسية التي تميز الظواهر النفسية».(١١)

ويشدد الدكتور سلامة على أن برنتانو يذهب الى أن الظواهر النفسية تحيل الى موضوع، لكن هذه الاحالة التي قال بها برنتانو تضيق مجال الظواهر النفسية. فهناك ظواهر نفسية معينة لا ترتبط بأي موضوع مثل المزاج والحالة النفسية.

ويختلف هسرل مع أستاذه برنتانو، فيرفض أن تكون كل الظواهر النفسية أفعالا. بالاضافة الى انه من المضلل «أن نقول عن الموضوع المدرك، وهو ما فعله برنتانو إنه داخل الوعي، أو متضمن فيه أو في الخبرة القصدية المعاشة، فليس من شأن ذلك إلا طمس التمايز بين الموضوع والمضمون. فإدراك أي موضوع فيزيقي أو ظاهرة لا يعني أنه داخل في الوعي أو باطن فيه أو انه جزء من الخبرة القصدية...».(١٢)

وينبغي أن نشير الى الجديد الذي اضافه هسرل الى علم النفس عند برنتانو، فعلم النفس عند هذا الأخير يدرس موضوعات فردية. أما فينومينولوجيا هسرل فتدرس الموضوعات من حيث هي «جزئية وكلية، أو من حيث هي ظاهرة وماهية. بذا يمكن القول بأن الرد الماهوي، أو رد الأشياء الى ماهياتها هو أهم اضافة تتميز بها فلسفة هسرل من فلسفة برنتانو الوصفية».(١٣)

ولابد من أن نلمح إلى أن تعليق الحكم عند هسرل يؤدي الى وضع موضوعات التفكير بين قوسين مما يسمح بوصفها وتحليلها باعتبارها ظاهرات خالصة. «وأخيرا فإن تطور هسرل قد انتهى به الى أن اعطى القصدية معنى معقدا جدا، فأصبح الفعل القصدي وسيلة تحلق به لأنفسنا موضوعا مما كان سابقا شيئا غير معيَن، أو يستعصي وصفه».(١٤)

إن القصدية أساس الوعي الانساني ، فوعي الانسان لا يمكن أن يوجد إلا بوصفه وعيا لشيء ما سواء أكان هذا الشيء عقليا، أو غير عقلي، فالوعي المجرد عن موضوعه لا يمكن أن يكون وعيا.

والفصل الثالث من الكتاب يتناول «نقد النفسانية المنطقية». ويذهب الدكتور سلامة في هذا الفصل الى أن هسرل ليس مبدعا لمصطلح النفسانية بالاضافة الى كونه ليس اول من قام بنقدها غير أنه (أي هسرل) استخدم مصطلح النفسانية استخداما منطقيا، ونقد النفسانية استنادا الى رؤيته التي تتمحور حول اعتبار علم النفس علما طبيعيا في مقابل المنطق الذي هو علم نظري محض، أو بحت... وقام هسرل أيضا بنقد مبادئ ثم نتائج النفسانية المنطقية.

وتطرق مؤلف كتاب «المنطق عند ادموند هسرل» بالحديث عن موقف هسرل من «محاولة نفسانية أخيرة» تمثلت في مبدأ الجهد الأقل عند ايفاناريوس، ومبدأ اقتصاد الفكر عند ماخ الى جانب الاشارة إلى المعنى النهائي لنقد هسرل للنفسانية، وإلى أن هذا النقد عينه هو أساس في تحويل المنطق الى نظرية للعلم. وهنا يبدأ الفصل الرابع من الكتاب بالالماع الى البرولوجومينا، التي هي «محاولة منهجية منظمة لعزل علم النفس واستبعاده من مهمة تحليل المفاهيم والمبادئ المنطقية كمبدأ عدم التناقض. وهي فوق ذلك محاولة منهجية منظمة للبرهنة على أن علم النفس علم وقائعيَ تجريبي طبيعي لا يصح استخدامه في التفسير أو الايضاح الفلسفي للتصورات والمبادئ المنطقية».(١٥)

ويوغل المؤلف في الحديث عن فهم هسرل للمنطق، فيبين أن للمنطق حيزا معينا هو حيز المعاني والدلالات. ومعرفة المعنى الكلي تعني الوصول الى الثابت في مقابل المتحول العرضيَ. إن الفينومينولوجيا قادت إلى إنشاء فلسفة تقوم على مفهوم المعنى بعد أن كانت الفلسفة تقوم على التفسير

بالعلة. «فإذا أظهرنا التحليل التكويني أو العلي على إمكان رد هذه الصورة أو تلك الى اعتبارات تجريبية بحتة فمن المؤكد أن الفعل الذي تشتمل عليه عملية التحليل هذه يخفي وراءه معنى ثابتا يدركه المحلل في تعقله لتلك الصورة أو الماهية بوصفها صورة خالصة. ونتيجة لذلك فقد أصبح من الممكن اقامة علم جديد مهمته الكشف عن ماهيات او دلالات الأفعال التي يتم بمقتضاها وضع موضوعات الشعور أو معطياته. وبذا تكون الفينومينولوجيا فلسفة ماهيات، والماهية عند هسرل هي شرط الوجود».(١٦)

إن ما يجعل الماهية ملائمة لأن تتجلى بوصفها موضوعا لعلم حقيقي، أو أكيد هو «ثباتها ومثاليتها». والذات الترنسندنتالية تستطيع أن تصل الى الماهيات من خلال إزالة كل ما يمكنها إزالته من الصفات العرضية المتعلقة بموضوع معرفتها. وعندما لا تقدر هذه الذات عينها أن تزيل أية صفات أخرى عن الموضوع. ففي هذه الحالة تكون قد وصلت الى الماهية. ويتحدث المؤلف عن التعريفات وأهميتها في العلم ويطرح السؤال حول امكان قيام المنطق كنظرية للعلم. ويخلص من ذلك إلى أن المنطق نظام معياري من حيث هو نظرية للعلم. ويشير إلى «النظم النظرية بوصفها أساسا للنظم المعيارية». والمؤلف يفرد لكل مبحث من هذه المباحث قسما خاصا.

ويبدأ الفصل الخامس بالحديث عن «فكرة المنطق الخالص قبل هسرل»، ثم يتم الكلام عن نظرية النظرية أو علم العلم (علم شروط امكان النظرية) وصولا إلى مهمات المنطق الخالص حيث «يرى هسرل أن للمنطق الخالص مهمات ثلاثا لا يمكن تصور إمكان علم شروط إمكان النظرية منفصلا عنها، وليس في وسع أي علم آخر انجازها وهي: ١ - تثبيت مقولات المعنى الخالصة، والمقولات الخالصة للموضوع. ٢ - دراسة القوانين والنظريات التي تقوم أصولها في هذه المقولات. ٣ - تطوير الصور الممكنة للنظريات أو النظرية الخالصة للكثرات Manifolds. ويضيف هسرل الى ذلك بأنه من شأن الفيلسوف الادعاء بأنه وحده القادر على انجاز هذه المهمات. ففي هذا المجال- مجال المنطق الخالص- هناك الكثير مما لا يستطيع أحد تحقيقه سوى الرياضي. وإذن فان طبيعة هذا العلم تتطلب تقسيما للعمل».(١٧)

بعد ذلك يشير الدكتور سلامة الى نظرية الصور الممكنة للنظريات أو النظرية الخالصة للكثرات. وينبه الى انجازات الرياضيين وانجازات الفلاسفة «... الرياضي... صانع حاذق يبني العلاقات الصوريّة المتبادلة في نظريته كما لو كانت عملا تقنيا فنيا، شأنه في ذلك شأن الميكانيكي التطبيقي الذي يبني آلات دون أن يستشعر الحاجة الى استبصار مطلق في ماهية الطبيعة وقوانينها. وبالمثل فان الرياضي يبني نظريات تتصل بالأعداد والأقيسة دون أن يكون له استبصار مطلق في ماهية النظرية وفي ماهية المفاهيم والقوانين المكونة لها. وأما هذا الاستبصار فلا سبيل لنا إليه بالتأمل المعرفي الذي لا يستطيع أحد القيام به سوى الفيلسوف».(١٨) ويبين المؤلف توسيع فكرة المنطق الخالص.

أما الفصل السادس وهو الفصل الأخير من الكتاب، ففيه يطرح الدكتور سلامة السؤال التالي: هل انتهى هسرل الى الأفلاطونية؟

يبدأ الفصل السادس بالاشارة الى «مشكلة الحقيقة»، والى أهمية البحث في هذه المشكلة من أجل الوصول الى المغزى النهائي لتصور هسرل للمنطق ونقده للنفسانية. «ومن المعروف أن نقد هسرل هذا يستند الى التفرقة بين الواقعي والمثالي في المعرفة، أو بين فعل التعرف ومضمونه، وهو ما جعل بعض الباحثين يصرح بأن هسرل انتهى الى موقف أفلاطوني نتيجة لهذه التفرقة التي وجد فيها الشرط الضروري الذي يضمن قيام المنطق- وبشكل خاص المنطق الخالص- بعيدا عن أوهام النفسانية والريبية. غير أن زعماً كهذا تنقصه الأدلة القاطعة...».(١٩)

ويُفصل المؤلف الحديث عن المنطق أو نظرية العلم عند بولزانو، وعن طرح السؤال: هل يمكن القول إن نقد هسرل للنفسانية انتهى به الي موقف أفلاطوني؟ فيشير الى أسس المنطق كما يتصورها النفسانيون وخصومهم. ويُلمع الى الحقيقة التي لا تنفك عن القصدية. وهنا نجد أنفسنا مضطرين لتوضيح هذه الفكرة الهامة كما حللها المؤلف. «يرى ولهنز A.De Waelhens أن تصور هسرل للحقيقة في المباحث المنطقية تصور غامض جدا. فهو يؤكد- على النقيض من كل التفسيرات النفسية- أن ثمة نظاما للحقيقة مستقل عن نظام الأشياء، وأن مملكة الحقيقة الأبدية مكونة من العلاقات المنطقية الخالصة التي لا تتخذ معيارا إلا من الاتساق الداخلي للعلاقات المنطقية. وأما نظام الأشياء فيستمد كل قيمته الموضوعية من نظام الحقيقة. وهكذا يصبح الواقع في النظريات العلمية واقعا حقيقيا، وأما النظريات نفسها فتصبح كذلك بفضل قوانينها المتأصلة فيها».(٢٠)

إن هسرل يؤكد أن عالم الحقائق يسيطر على عالم الأشياء، فعالم الشيء متميز عن عالم الحقيقة الذي يحكمه. غير أن هسرل يؤكد في سياق آخر أن الحقيقة هي التعالق العقلي الحاصل بين «معنى ماوقصده». وينبه المؤلف الى أن الحقيقة كما فهمها النفسانيون كانت موضع نقد هسرل. وكان هذا النقد نابعامن اتجاهه المنطقي لكن هسرل لا يقف عند حدّ مُعين في فهمه للحقيقة، فيرى مثلا إلى أن ما يكون الحقيقة هو الحضور الواقعي للموضوع. فمكوّن الحقيقة هو حضور الموضوع على المستوى الواقعي. وهذا الفهم للحقيقة يمكن أن يفسر على أنه فهم حدسي.

«وهنا نتساءل هل يعزى نص هسرل على استقلال مملكة الحقيقة- كما افترض ولهنز الى ميل الرياضي الى تجسيد العلاقات المنطقية في كيانات أفلاطونية- تجاوز الواقع ليعود العقل فيدركها من جديد، أم أن مرد تعبيرات هسرل القوية في البرولوجومينا ترجع الى رغبته العارمة في جعل القوانين المنطقية الخالصة بمعزل عن أي راسب من بقايا النفسانية؟».(٢١) ويتابع الدكتور سلامة طرح الأسئلة والاجابة عليها إلى أن يصل الى ثبات الحقيقة في مقابل عرضية التجربة. ويختم الدكتور سلامة كتابه القيّم بطرح مشكلة على جانب كبير من الأهمية على حدّ تعبيره. «هل في وسع التفلسف نفسه أن يكون ذا طابع شمولي كليّ، مع أن الفلاسفة الذين زعموا أنهم حققوا هذا الطابع في فلسفاتهم قد انطلقوا من التركيز على أحد العلوم الخاصة ومضوا من ثم الى تعميم الطبيعة النظرية لهذا العلم على كل العلوم، الأمر الذي يدفعنا الى القول: إن كلّ فلسفة لا تنطوي على فرض مسبق واحد فحسب، وإنما على علم بأكمله يصادر الفيلسوف عليه قبل الشروع في التفلسف».(٢٢)

الهوامش

١ - يوسف سلامة: «المنطق عند ادموند هسرل»، دارحوران، دمشق ٢٠٠٢.

٢- المصدر نفسه ص٤٤ ٣- المصدر نفسه ص٤٥ ٤- المصدر نفسه ص٤٦

٥- المصدر نفسه ص٤٦ ٦- المصدر نفسه ص٤٧ ٧- المصدر نفسه ص٤٨

٨- المصدر نفسه ص٨٠ ٩- المصدر نفسه ص٨٦ ١٠- المصدر نفسه ص١٠٩، ١١٠

١١- المصدر نفسه ص١٢٥ ١٢- المصدر نفسه ص١٣٠ ١٣- المصدر نفسه ص١٣٤

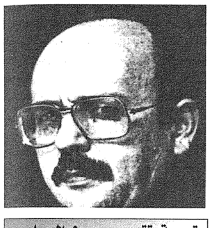
١٤- المصدر نفسه ص١٣٥ ١٥- المصدر نفسه ص٢١٨ ١٦- المصدر نفسه ص٢٢١

١٧- المصدر نفسه ص٢٨٨ ١٨- المصدر نفسه ص٢٩٧، ٢٩٨ ١٩- المصدر نفسه ص٣٠٩

٢٠- المصدر نفسه ص٣٢٦ ٢١- المصدر نفسه ص٣٢٧ ٢٢- المصدر نفسه ص٢٣٩، ٣٤٠.

شهادة روائية

الروائي الأسباني: مانويل مونتالبان إن أوروبا لديها مشكلة خطيرة في الهوية



ترجمة وتقديم: محسن الرملي*

يعتبر مانويل باثكيث مونتالبان من الكتاب الأسبان الذين يشكلون حضورا متميزا في الساحة الثقافية الأسبانية الآن. ولد في برشلونة سنة ١٩٣٩ وكان والده من الجمهوريين الذين حاكمهم فرانكو، ولذلك نجد في رواياته الكثير من الموضوعات التي تتناول السجن، هذا الى جانب الثيمات المتعلقة بالحب والعواطف وتلك التي تعبر عن رؤيته لقيم انسانية لا تقف عند حدود اقليمية، فهو مازال يواصل نهجه اليساري في الفهم، حيث يقول: «أنا على ثقة بأنه ستظهر صيغ شبيهة بالشيوعية دون أن تحمل نفسها عبء الشمولية والكلية الاطلاقية». كما يعد مونتالبان من الصحفيين اللامعين في اسبانيا لما يتميز به أسلوبه الصحفي من أناقة محببة للجميع، وقد كتب في هذا الميدان أكثر من سيرة لشخصيات مهمة من بينها سيرة لفرانكو. أما عن أسلوبه الأدبي فهو يصفه بنفسه على انه: «نوع من الشعرية المقنعة بالسيرة» وهو معروف بكسره الدائم لقوالب السرد والتقنية، وخصوصية عنايته باللغة وتجاوزه للكثير من قوالب الرواية السائدة. لقد ولد مونتالبان مع الخاسرين لكنه استطاع أن يصل الى نجاحه ويواصله، حيث تحظى أعماله بالحفاوة وكثرة القراء، لأنه يتطرق الى الكثير من اشكاليات وهموم القارئ الحالي والمثقف المنفتح. من بين أعماله المهمة، روايته (عازف البيانو) التي يقول فيها: «سأعود ناجحا ذات يوم كي أمنح للبيوت القديمة والناس البسطاء كرامتهم». وله روايات أخرى معروفة منها: (المنتجع). (غاليند يث)، (المتاهة الاغريقية)، (وردة الاسكندرية)... وهنا ننقل مداخلته التي ألقاها في المؤتمر الاخير الذي عقد في مدريد حول: الرواية الأوروبية في نهاية القرن.

حين يدعونك الى لقاءات مثل هذه، تحت عناوين مثل: (الرواية في أوروبا) أو (الرواية الأوروبية) فأول انطباع سيكون مثيرا للانتباه هو التساؤل: ماذا يحدث؟ ما الذي حدث ماذا جرى للرواية؟ ماذا جرى لأوروبا؟ ما الذي حدث لهذين اللفظين مجتمعين: الرواية وأوروبا؟ هل هناك شيء جديد يوجب الحديث عن الرواية الأوروبية؟.. لا أدري.. افترض ان المنظم، وبشكل غير مباشر أو بطريقة غير واعية، قد حمل على اقتراح/ عقد ندوات مثل هذه. وليس هنا فحسب كان ثمة شأن لماستريخت (الاتحاد الأوروبي). لأنني مقتنع، تقريبا بأننا ربما سنكون أكثر نجاحا في هذا اللقاء. وفي حديثنا عن الرواية الأوروبية، وفيما اذا كانت موجودة أو غير موجودة، من أولئك الذين يعملون من أجل الاتحاد الأوروبي، في ميادين أخرى، انطلاقا من اتفاقات ماستريخت.. وسوف نرى. لأن هذا سيكون أحد مواضيع التفكير. أول رد فعل (أو الثاني) عندما يتم انعقاد لقاء من هذا النوع، ومن قبل الكتاب أنفسهم، نحن الذين لدينا بعض الميل نحو محاسبة الذات. وهذا يعني بشكل مباشر بأن الأدب الأوروبي لم يعد كما كان عليه. ولكن أيضا لا نعرف تماما متى كان هناك أدب

* مترجم عربي يقيم في اسبانيا

أوروبي؟ وما هي ماهيّة هذا الأدب الأوروبي؟.. أي عندما أصبح بالامكان الحديث عن أدب أوروبي والذي كان بالتحديد ذلك الأدب الأوروبي المتميز الذي تم إنجازه. ومتى تحتم تمييز الاقتراح لذلك الأدب الأوروبي الكبير؟ الذي كان ولم يعد.. فقد ظهروا بشكل لا يمكن انكاره: كافكا، جويس، مان، بروست.. فننتبه الى فاجعة الوجود الحقيقي والواقعي للكتاب بالنسبة للمكان. ان الكتاب الحقيقيين.. أي: كافكا، جويس، مان، بروست. قد جعلوا من المستحيل ظهور آخر لكافكا وجويس ومان وبورست آخرين. وهذا يمكن التفكير في تلك البنيوية الحزينة والبائسة التي طرحت أن الخطأ الكبير لماركس هو منعه لوجود ماركس آخر أكثر ماركسية منه. إننا نجد انفسنا أمام أدب أوروبي لا يستطيع أن يعطي أو أمام نخبة قاريّة أو داخل القارة من كتاب أوروبيين.. ربما لا يستطيع حتى تقديم أحد عشر كاتبا، وفق حسابات فرق كرة القدم المبهرة، كما قد سبق وأن تم تشكيل ذلك في أعوام العشرينيات والثلاثينيات. ولكن أيضا اني أجرؤ على اعتبار ان القدرة على وضع قدوة، والقدرة على سيادة قيم لا يمكن الاجابة عليها داخل الثقافة في ذلك العهد كانت متفوقة جدا على ما هي عليه الآن، مع القدرة على تشتيت المتلقي. إن استحالة التركيز على نماذج ثابتة بسبب الضغط المتواصل والمنافسة بين نماذج القدوات الهاربة أحياناً في أوقات التشاؤم، والذين بين حين وآخر، عندما استسلم، أفكر فيما لو يوجد الآن كافكا، جويس، مان، بروست فليس هناك من سينتبه إليهم على أنهم هؤلاء كما نعرفهم: كافكا، جويس، مان، بروست.

في إسبانيا كان لنا خلال فترة نموذج قدوة يدحض ما أقوله الآن، عن الاستقرار الأدبي- الثقافي، حيث سبق وان اعجبنا بكتاب مثل هاندكي أو مثل بيرنهارد. ولكن لو كان قد ظهر في إسبانيا كاتب مثل هاندكي أو مثل بيرنهارد لاتهموه بالطموح والوصولية التاريخية لاستعادة العمل الثقافي المتدين... الخ. لقد كانت اللغات الأخرى مرغوبة.. آه، لو كان قد ظهر في إسبانيا بيرنهارد او هاندكي.. لعانوا كثيرا.

الرواية في أوروبا تتواصل. فهي منذ البداية قد أوجدت في لحظة ما نماذج أدبية متواصلة ومترابطة، استطاعت أن تتجاوز الحدود منذ أوائل تشكل الدول الوطنية والآداب الوطنية.. وليس لهذا وحده أظن بأنه قد كان بالامكان الحديث حقا عن رواية أوروبية. حين ظهر كتاب (روبنسن) لدفوي، ظهرت حمى الروبنسونية في كل أوروبا التي راحت تستخدم هذا النموذج باقتراح أدب تعليمي، مواز تقريبا لسلوكيات الانسان البرجوازي الجديد. هذه النماذج تبين أنه قد كان هناك تبادل سهل للارث الأدبي، لأنه ومنذ وجود المطبعة صار التواصل ممكنا بين الكتابات في أوروبا. ولكنني لا استنبط من هذا بأنه قد كان هناك ما يمكن أن نسميه بأدب أوروبي، وبلاشك فالآن أيضا، بفضل حركة الترجمة، وبشكل أدق لسهولة تعامل كتاب اليوم وقراء اليوم مع لغات أخرى. فما هو جديد داخل تجمع أدبي معين ينتقل بسهولة ليصبح بسرعة وبشكل مباشر، جديداً داخل تجمع أدبي آخر.

إن العوامل الاجتماعية التي تتحكم بطبيعة التجمعات الأدبية تساعد أيضا على ايجاد اشتراطات مشابهة كما هي في ميدان: الكتاب/ الإرسال، أو القراء/ الاستقبال، الأدبي داخل تجمع أدبي لكل أمة- دولة. والذي يمكن ان يقود الى تصور ملموس لما يسمى وجود عملي لاتحاد الرواية الأوروبية أو الأدب الاوروبي بشكل عام. أنني أرى بأن الحدود هي نسبية ويمكن أن تعرف بنا. بينما أتحفظ على امكانية أن فعل الأدب الأوروبي والرواية الأوروبية، يكونان داخل مظهر حداثي جامد حاملا لصفات المجموعة وتعددية القوانين عن قصد. هذه التعددية للمقاصد وهذه التعددية للقوانين ستنعكس، وبكل الترتيبات التي ظهرت في اجابة ٣٠٠ كاتب لصحيفة (الحرية) منذ أربعة أو خمسة أعوام ٣٠٠ كاتب سئلوا عن: لماذا يكتبون؟ ومنحوا زمنا كافيا من أجل أن يتمكيجوا وإعطاء أفضل اجابة يمكنها ان تمنحهم مكانة أفضل بين الكتاب الذين شملهم الاستفتاء. إن هذا النوع من الاجابات ربما كان مهما قبل خمسين عاما؛ يجيبون على فكرة اقتراح الطروحات حول آلية عمل الكتابة داخل المجتمع، اقتراح الطروحات حول خطورة الرسالة الأدبية وأهمية الدور الاجتماعي للكاتب.

بلاشك وبحكم وجود وسهولة الانتقال والانتشار والتبادل للإرث الثقافي. أنه ثمة تواصلات يسيرة بين المجتمعات الأدبية. توجد عناصر كافية للتمييز تنتج حتى الآن من شيء جوهري جدا كالتراث الذي تبقى في كل ثقافة أدبية، والذي في لحظة ما كان يسمى الأدب الوطني، وذلك من خلال اللغة ومن خلال التاريخ الخاص ومن خلال طبيعة العلاقة بين الجمالي والتاريخي والمستجدات المنتجة التي ترتبط بحدود الدولة- الأمة في كل مجتمع أدبي أوروبي. بقيت موروثاتها مختلفة وهي تؤشر حتى الآن فروقا واضحة. ولم تظهر نماذج تتناسب تماما مع الحالة الجديدة في هذه اللحظات لأدب يمكننا أن نسميه هنغاري خالص. أو أدب يمكننا أن نسميه (أدب الشرق) أو أدب ألماني او اسباني، لأنه فقط توجد عناصر لموروث قد أصبح الآن مقيما ويساعد على تشخيص وتأطير الفروقات.

لو أننا منذ عشرة أعوام كنا قد قمنا بتمرين في الأدب المقارن، وهو أحد النماذج الطبيعية للتقرب من تشخيص حالة ثقافية معينة، وفي هذه الحالة فضاء أدبي أوروبي. وكنا قد حللنا مثلا الأفكار المتسلطة والأساسية في الأدب السوفييتي والاسباني أو الآداب الديمقراطية العادية، لكننا قد لاحظنا أن الأفكار المتسلطة والأولويات مختلفة. ففي الاتحاد السوفييتي كانت هناك فترة مليئة بمطالبة ما يسمى بالشكلانية، أمام أدب آخر (ديمقراطي) مليء بالمعلومات وكافح بالدعايات. وهكذا كانت الشكلانية كجواب للتمرد الجمالي والاحتجاج السياسي، موازية لعملية

انقاذ الأدب السياسي معتمدا على استرجاع الذاكرة الممنوعة من الذاكرة المخفية. الموضوعان كانا مهيمنين والفكرتان المتسلطتان لأدب كان يجتهد كي يتذكر من جهة أوقات لم تكن فيها الذاكرة حرة، ومن جهة أخرى الشكلانية بمعنى تأويل تصغيري، وهو في نظري، ما تعنيه الشكلانية، فلا يمكن أن ننسى أن الشكلانية قد ولدت في الاتحاد السوفييتي كظاهرة جمالية للنهضة ثم ابتعدت بعد ذلك عن هذه النهضة غير المفهومة. حيث ظهر رد فعل النيقولائية كاحتجاج ضد الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية التي فرضت نفسها. كانت هذه الأفكار المتسلطة لمجتمع أدبي سوفييتي في مرحلة ما. فما الذي كان يحدث لنا هنا في إسبانيا في ذلك الوقت؟ لقد كنا، بطريقة ما، في أرض محايدة بين ما كان مباشرة ماض ديكتاتوري والدخول الى الديمقراطية في مرحلة الانتقال، حيث كنا حتى ذلك الحين تحت السنوات الأخيرة للجنرال فرانكو،مما نتج عن رد فعل قاس، عقائدي ومذهبي بشكل كامل.. شكلي، حزبي، متعصب ورافض لكل ما هو مختلف عنه، كإجابة دقيقة لاتجاهات سابقة، والتي راهنت على نوع من ذلك الأدب الذي يتم تأويله اجتماعيا، تأويلا نقديا، وطروحات لتغيير المجتمع، بينما في مراحل ديمقراطية وأوضع ديمقراطية طبيعية، والتي يبدو وكأنه لن يحدث شيء منها، في تلك الأوروبا المستقرة، تلك الأوروبا التي كانت أوروبا الدول الست، ثم اصبحت اوروبا السبع ثم الثماني ثم التسع (رقم راح يعلو بطريقة مهيمنة) وابتدأ يستتب بما يسمى فيما بعد الاقلياتية، الاتجاهات التي تؤدي الى الاقلياتية مع استثناءات واضحة، وفي أوجها الأقلياتية الايطالية بحيث ظهرت صورة مثل sciacia والتي لا تمثل بدقة هذه الصفة. أي أن في كل واحدة من هذه الحقائق الاجتماعية الأدبية الخاصة، الى جانب تبادل وتواصل الإرث الأدبي، الى جانب التقاء ناتج عن تطور داخلي للرواية نفسها او للأدب نفسه في كل أنواعه، فيظهر تأثير الموروث. والذي كان هو التاريخ الخاص نفسه والضغط الذي يمارسه التاريخ والجمالية.. وإن لم يبد كذلك.. وإن كانوا في بعض الاحيان ينكرون تبني هذه العلاقة من الضغط المتبادل، وذلك من جهة السلطة السياسية كما من وجهة الكتاب والمبدعين عامة.

إنه لمثير حقا ذلك الذي قرأته في الصحافة: كاتب هنغاري يقول: بأنهم قد طلبوا من الكتاب الهنغاريين في اليوم التالي لسقوط جدار برلين، أن يُخرجوا الأعمال المدهشة التي لديهم في أدراج المناضد. في إسبانيا ايضا طلبوا منا في يوم ٢١ من نوفمبر، اليوم التالي لموت فرانكو أن نخرج الأعمال المدهشة التي كتبناها ولم نستطع نشرها تحت الديكتاتورية، والتي، في الحقيقة لم نكتبها... واضافة الى ذلك فيجب أن نأخذ بعين الاعتبار لو أننا في اسبانيا كنا قد وضعنا الاشتراطات في العلاقة الموجودة بين الازدهار الأدبي والحرية الاجتماعية والحرية التاريخية. فإن الأدب الإسباني لن يكون موجودا، لأن فترات الحرية وفترات الديمقراطية الاجتماعية المستقرة كانت استثناء بينما كانت الديكتاتورية هي القاعدة على مدى كل تاريخنا. الى جانب هذه اللوحة، التي ستعمم كيفية ظهور مختلف التجمعات الأدبية- أفضل أن أتحدث عن التجمعات الأدبية أكثر من الآداب الوطنية- أشعر بأنه، تحديدا، وبسبب فشل التفاؤل لتاريخي وبسبب فشل فكرة التطور (وليس فقط على صعيد القائمات المادية بل لفشل فكرة التطور المتواصل للروح أو النمو الروحي) تعود وتظهر اتجاهات اعادة الأرخنة داخل اطار هذا الرفض.. إنه القرف تقريبا. إن الاوضاع، ما قبل المعاصرة، كانت قد شعرت بالتاريخي للزمن الواقعي والزمن الاجتماعي كمادة من أجل الممارسة الأدبية. هناك ما يشبه العودة الى تبني الحاجة أو علي الأقل السماح بحرية استرجاع هذه المادة ممكن كي يؤخذ بعين الاعتبار ساعة تشكيله واعطائه هذه القصدية، القصدية الأخيرة من أجل وحدة الأدب.

أما في الجزء الثاني من مداخلتي فاني أريد تناول الأوروبية كمادة في العلاقة مع الرواية.

إن أوروبا لديها مشكلة خطيرة في الهوية. بحيث أنني أعتقد بأن هناك قليلا جدا من الناس ممن يعرفون ما هي أوروبا بالضبط، وأنا شخصيا لا أعرف واحدا من هؤلاء القلة. إن أحد أهم العوائق التي بدأت تظهر، خصوصا عندما تمتنع أوروبا عن أن تكون مجرد سوق للسلع أو دول بائعة او شركات متعددة الجنسيات، هو انه في وقت الانتقال الى هيئات توحيدية والتي تذهب الى حد ابعد والتي تطرح التزامات ذاتية عليا: لا يوجد هناك وعي عام بمفهوم أوروبا، ولا حتى الأرضية الشعبية لذلك. ولهذا فان الأوروقراطيين الذين يعيشون في أوروبا حسب عملهم بهذا، انما يسيرون وفق النظرة الى احتياجاتهم، والتي هي في أغلب الأحيان معلقة بمصالحهم المادية أو مهامهم. بينما نحن بعض المثقفين الذين نعتبر أوروبا كخطوة الى الامام وخاصة اذا ما أخذنا بعين الاعتبار اننا نحتفظ حتى الآن في غرفة المتغيرات بشحنة من المعلومات النقدية والقدرة على الابتعاد عن هذا التحالف الناتج عن الثقافة النقدية والتي تمكنه من لعب دور مختلف في علاقات الشمال بالجنوب.يمكننا أيضا أن نؤمن بأوروبا هذه ولكن وبوضوح في أرضية المعرفة التقليدية الأوروبية. إن فكرة أوروبا لا وجود لها تقريبا وستبقى تعاني، في نظري، بسبب جزء من أوهام الذاكرة الجماعية والذاكرات ذات الطابع القومي. رغم هذا فانه وفي أرضية الآداب حيث استطاعت أوروبا الدفاع عن نفسها من استعمار ذي طابع ثقافي، دون إغفال جانب التأثيرات الهائلة والايجابية جدا من قبل ثقافات أخرى أجنبية. لقد عانينا الضغط الاستعماري لأدب أمريكا الشمالية الى جانب نماذج هائلة وحتمية ساهمت في أن تجعل منا كما نحن عليه. فلا يغيب عن ذهن أحد منا بأنه في يوم ما، سيخطر لأي كاتب أمريكي شاطر أن ينشر دليل هواتف بوسطن

مع مقدمة تشير الى ضرورة التنمية السريعة وأن علينا جميعا أن نقيِّم الواقعية التلفونية. وستُعتمد للوقوف عندها كنموذج ثقافي لما يجب علينا أن نفعله. لكن أوروبا جيدة التحصين، على الأقل في هذا الميدان، وإن كانت قد استوعبت كثيرا مما علمته إياها الثقافة الأدبية الأمريكية . وخاصة في الخمسين والستين سنة الاولى من هذا القرن المنصرم. ولديها القدرة على أن تحافظ على عدة مبررات لهويتها.

ولكن.. هل تستطيع الرواية أن تشكل ضميرا أوروبيا؟ فبواسطة الطريقة نفسها فانه لمن المستحيل أن يكتب كاتب ما وفق نظرية أدبية مقترحة الى جانب (النظرية الأدبية الخاصة التي يحملها في داخله.. أليس كذلك؟) لا نستطيع أن نضع الضمير الأوروبي على الطاولة ونقول: آه.. سأكتب رواية بضمير أوروبي، وبفضل روايتي سأساعد على صياغة أوروبا... إذا كان هناك من يتحمس للمشروع بالسير في هذا الطريق فمن المؤكد أنه سيحظى بالقبول، علما بان النتائج الأدبية ستكون شيئا آخر وستكون موضع نظر. إننا نتقاسم إرثا أدبيا متأتيا عن طريق القراءة المباشرة أو عبر الترجمات. ولكن حتى الآن فان الأدب الذي صنعه أوروبيون حول أوروبيين آخرين نتج دائما عن النظرة الى الآخر - والآخر يعني، الواقع الغريب- وهذه النظرة معبأة بكل أنواع الأحكام المسبقة لتاريخ أوروبي قد مر عبر علاقة الضحية والجلاد. إن امتحان المرجعيات التاريخية، مما تم التحدث عنه في الرواية الأوروبية، منذ أن وجد ما هو إلا إمتحان مقصود، نكاية من قبل قوميات بقوميات أخرى، من قبل دولة بدولة أخرى.. من قبل الاهانات المؤرشفة في الذاكرة الجماعية للشعوب مما يؤشر ذلك على لحظة تطبيق نظرة الآخر حول واقع أوروبا المتباين. نظرة لآخر هذه تصل لان تكون أبوية عندما تطرح بين الشمال والجنوب. فلا ينبغي نسيان كل الأدب الذي كتبه الرحالة الرومانسيون في القرن التاسع عشر. والحال الاسباني هنا هو مثير فعلا: فبرشلونة هي مدينة مخترعة من قبل بعض الكتاب الفرنسيين الى الحد الذي قد اخترعوا فيه حيا غير موجود أصلا: هو الحي الصيني، حي لم يرد أحد فيه ابدا أي صيني. وأؤكد على انه في لحظة ما قد تم تطبيق نظرة الآخر هذه، لقد تم تطبيقها فعلا وهي في أفضل أحوالها، كانت ذاكرة تاريخية كريمة وبصفة أبوية.كما لا يجب أن يتم نسيان بأن واحدة من المفاجآت، التي حملتها لنا الأعوام الأخيرة، هو ما حدث في سراييفو، انه نموذج لقاعدة.. وما يحدث في لقائنا هو القمة.

لا نستطيع في هذه الحالة ان نفضح أنفسنا، فهذه هي العلاقة الواقعية للتبادل المعرفي الأوروبي، وأعني بذلك الغالبيات الأوروبية وليس الاقليات التي استطاعت أن تمتلك قدرة عالية على الاكتشاف، في بعض الحالات مما يشير ايضا الى اختبار قدرة الانقطاع الداخلية للتمتع بثقافة معينة، مثلما بإمكانه ايضا أن يتمتع بثوب زي موحد لجيش الاحتلال. كما في حالة خونخير..

ثمة فضاء اوروبي جديد؛ بما أن الجمارك ونقاط الحدود ستسقط، وان لن تكون جميعها، ولكن يمكن ان نعتبر ذلك بمثابة نقطة انطلاق جديدة من أجل رواية أوروبية جديدة معتمدة ومولودة في فضاء جديد.. ولا أدري فيما لو أن ذلك سيكون حافزا مشجعا لأدب قوي ولكنني أفترض بأنه وبعد سلسلة من التجارب والاختبارات سيتم التوصل الى انبثاق هذه الاحتمالية للتكوين. لم تخطر لي احتمالات أخرى كاعتبار الأوروبة مادة من أجل رواية مستقبلية تساعد على الوحدة الأوروبية. أو بالاحرى أنني قد أفكر على العكس من ذلك. أفكر بأوروبة في كل مرة أكثر ذاتية ومراقبة. ان الجهود التي يفترض بأوروبا أن تبذلها من اجل ألا يتم اجتياحها، من أجل ألا يتم تشويهها. يمكنها ان تقود الى شعرية، ولكن شعرية تنتج الكثير من التفكير الفاشي حول هذه العلاقة، مثل فكر يحمل الى ما هو أبعد من مفهوم تصوري متأورب للمسألة، ويطرح أو يعاد طرح قيم كالكونية مثلا، وقيم كالعالمية.

سأتحدث عن ثلاثة أشياء، وبها سأنتهي، عن روايات مقترحة للقراءة، وفيها تفكير ضمني في بعض الحالات يكون واضحا وفي أحيان أخرى يكون مجازيا حول أوروبا.

أولا: إنه لمن الحتمي الاشارة الى رواية (المركب الحجري) لساراماغو كرؤية عن انفصال بقعة من اسبانيا والبرتغال تروح عائمة مبتعدة عن أوروبا. إن ساراماغو نفسه قد أعطى شروحات وافية حول هذه الرواية بما يعفينا من أن نعود الى تفسيرها. ولكن من المؤكد يمكن توسيعها بشكل اكبر. ثانيا: روايتي (المنتجع) التي كتبتها، مدفوعا من طرف تعليق لخابيير براديرا الذي قال: إن أوروبا هي كمنتجع سياحي حيث لا يحدث أي شيء (قال ذلك سنة ١٩٧٦ وكلنا كنا متفقين معه). كتبت رواية (المنتجع) تحت رموز بوليسية، تتحدث عن منتجع لأوروبيين أغنياء، حيث لا يحدث أي شيء، ولكن حينما ظهر عمل عنف، حادث عنف واحد فقط، ومصيبة في الذاكرة، مصيبة واحدة في الذاكرة، عاد لينفجر كل الذي كان مخفيا تحت حمامات الطين، تحت حمامات الماء بسبب الضغط، تحت الأنظمة الجمالية...الخ.

ثالثا: تحت تلك الأوروبا المتمكيجة توجد أوروبا معبأة بالعشق والحياة وبالاهانات.. والضعف.. فأنا أراهن، مقابل ذلك، على قصة تلك المرأة التي تقطع كيلومترات وكيلومترات على دراجة نارية من أجل أن تذهب للقاء حبيب على قاعدة تتجاوز الحدود. إنها رواية أندريه بيري ديمانديار غيس (سائقة الدراجة) من هناك نستطيع أن نبدأ، وربما أن ننشئ أدبا أوروبيا جديدا. وفي المرة القادمة هو الذي سوف يتجاوز الحدود على دراجة نارية من أجل الذهاب الى لقاء حب أو الى لقاء موت.

وفي الختام: أعتقد بأن الرواية الأوروبية لا وجود لها.. وهذا أقصى ما نستطيع أن نقوله نحن الذين نكتب روايات أوروبية.

الشاعر عبدالله رضوان
في «كتاب الرماد»:
البنية الشعرية العميقة بين
الانزياح النصي والدلالات المتشابكة

محمود جابر عباس★

- ١ -

تعتمد بنية القصيدة وتشكيلاتها، على مستوى التركيب والدلالة والصور والايقاع، عند الشاعر عبدالله رضوان، في مجمل أعماله التي نشرها على عمليتي (الازاحة والتحويل) الاسلوبي وانعكاسهما في بنية النص الشعري الذي يستوعب عنده امكانات وهيئات واستضافات لمظاهر أسلوبية وتقنية وأليات شعرية تجسد القصيدة من خلالها هويتها الشعرية وخصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية التي يحقق الشاعر فيها تنمية المدلولات واللغات والصياغات مظاهر النصية في فضاءات النصوص بحيث تنصهر هذه المكونات في مجمل تركيبة ونظام التأليف الشعري، ومكوناته التي تنتقل من مستوى البنية السطحية الى مستوى البنية العميقة، من خلال انتهاك قوانين اللغة المعيارية، ومجموع علاقاتها البسيطة والعادية، نحو اللغة المنزاحة والمخترقة التي تبني شعريتها، من خلال علاقات جمالية أو صياغية أو دلالية في العمق الموظف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص، والذي يتحول فيه الخطاب الأدبي عن سياقه الاخباري- بتعبير د.عبدالسلام المسدي- الى وظيفته التأثيرية والجمالية حيث يستطيع الشاعر من خلال عملية دفع التركيب اللغوي ودلالاته ومفرداته ومرجعياته الخارجية والقاموسية عبر توكيد وتعميق الدلالة، غير الملائمة والمتنافرة، وتحويلها في تشكيله الاسلوبي، وانعكاس ذلك في تمركز وترتيب وضم هذه العناصر والعلاقات في بؤرة النص، أو مولده، وتنسيقها ضمن رؤية النص الكلية، والتي يحاول الشاعر فيها الهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي وهيمنة الشكل الشعري التقليدي، وسلطته الوزنية والعروضية التي تتشكل في داخل وأعماق التجربة الشعرية التي تدفع بالدلالات الكلية للقصيدة لامتلاك رؤية مغايرة وتشابك نصي ودلالي لا يستكين الى نمطية محددة ومألوفة داخل النوع الشعري اضافة، وانما من خلال توسيع جسد القصيدة الجديدة وتعيناتها البنائية والتشكيلية، وصلتها المتينة القوية بالمكون الشعري، وهيئاته الفنية وابنيته التي تحتضن هذه الدلالات. وتآزر الانفعالات التي تمتد وتتسع حتى تشمل مستويات البناء والتركيب والدلالات لنصبح أمام نص شعري متماسك ومتطور ونام يحمل نزوعه التجديدي والتحديثي، وجمالياته وشعريته.

واذا كان النص الشعري عند الشاعر عبدالله رضوان يمتلك طاقات انفعالية وتأثيرية غنية وحضورية ومتألقة من خلال تعميق رؤيا القصيدة، وعناصرها المهيمنة التي تشع على أطراف النص وأجزائه، فانما شأن كل بنية شعرية متماسكة عفويا تمتلك عناصر حضورية، وأخرى غيابية(بتعبير تزفطان طودوروف) فالعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العلاقات الغيابية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهي بهذا تتكون وتتمثل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها وتعددها،وتحقق استعاناتها النصية والملفوظية في أقصى قدر ممكن من المشاركة والمشاكلة في تشكلات وتركيبات النص وانزياحاته واختراقاته الجزئية والكلية، والتي توفر بثرائها الحضوري والدلالي غطاء تركيبيا يحتضن انفعالات الشاعر وانثيالاته الذاتية، واستجاباته الفردية والجماعية، والتي تصبح مركز الثقل الانفعالي في القصيدة وبؤرتها، وما تحققه من وجود فني وتعبيري وأدائي داخل النص، اذ يتعمق التصور البنائي، ويتضاعف اثر الانزياحات الدلالية، والتحويلات التشكيلية على مستويات الشعور والوعي والارتباط والانعكاس الذي يستكمل فيه الشاعر شعرية نصوصه، والتي تقدم بدورها قاعدة التشكيل الشعري والبنائي والفني الذي تتكئ عليها النصوص في حركاتها ودوراتها وانتقالاتها ومواقفها وحالاتها، فيؤدي الى انصهار هذه البنيات داخل النظام اللغوي للنص والنسيج النصي المتميز، والفاعلية اللغوية والتصويرية التي يؤسسها داخل وحدات البنية، والتي يجعلها وسيلة فنية في استكمال عناصر الشعرية، ومعبرا بذلك عن حجم وقدرة وتركيز الشاعر في تشظيه وتناثر دلالاتها وايحاءاتها وظلالها على

★ كاتب من العراق

وجود النص المتفاعل في مستوياته المختلفة من خلال اضاءة الرؤيا التي تؤثر في كثير من قصائد الشاعر عبدالله رضوان من التجربة والواقعية والشعبية والذاكرة والصوفية- بمعناها الوجودي والكوني- ورؤياتها الاستبطانية التي تريد انتهاك حجب الواقع ومواقفه ومكامنه السرية والمسكوت عنها، اذ ينبني النص عنده معتمدا على كليته وارتباطاته وتعيناته، وعلى خلق ايقاعات ومظاهر وانساق متوازية ومتشاكلة، تحاول استبدال الانساق البلاغية والدلالية القديمة (كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة) بأنساق وتقنيات شعرية واسلوبية ودلالية مغايرة، تفيد من الابعاد المكانية والزمانية والذاكرة والصور الاستعارية والكنائية الترميزية المعبرة في اطار من التشاكل التركيبي والصوري والصوتي الكلي التي يحشدها الشاعر، ويحقق من خلالها انجازه التعبيري، ليكون وحدة نصية متكاملة، ونسيجا شعريا يكرس هذه الوحدة، وصولا الى تكوين رؤية شمولية ومعرفية، يوظفها الشاعر في ثنائيات ضدية، ويلائم بها بين رؤية القصيدة وتشكيلها ولغتها وعناصرها البنائية التي يستند اليها في السياق النصي الحامل لهذه التقابلات البنائية التي تدخل النص في أفق ترميزي واحتمالي وتأويلي متعدد ومتنوع وثر، تؤدي فيه مختلف هذه العناصر والمكونات والدلالات السياقية دورا مهما في نمو النص الشعري واكتمال أدواته السياقية، وتنويع تشكيلاته ولغاته وضمائره التي تحوله الى بنية دلالية عميقة ذات ابعاد بنائية وتشكيلية وحوارية وتعددية نسقية وتركيبية وصوتية، لتستكمل بها القصيدة شعريتها. وتسعفنا أعمال الشاعر عبدالله رضوان السابقة وانجازاته الابداعية في تلمس خصائص هذه الشعرية التي تنبني على مجموعة من الخصوصيات السياقية والاستبدالات اللغوية، والانزياحات الاسلوبية، وتحويلاتها وتحويراتها التي أقامها الشاعر في تكوين عالمه وتجربته الشعرية منذ ديوانه الأول (خطوط على لافتة الوطن- عمّان- ١٩٧٧) مرورا بكل دواوينه (أما أنا فلا أخلع الوطن- عمّان- ١٩٧٩) و(قصائد أردنية- عمّان- ١٩٨١) و(الخروج من سلاسل مؤاب- بيروت- ١٩٨٢) و(أرى فرحا في المدينة يسعى- ليبيا- ١٩٨٤) و(يجيئون يمضون وتظل الحياة- عمّان- ١٩٩٥) و(عروس الشمال- عمّان- ٢٠٠٠م) و(شهقة الطين- عمّان- ٢٠٠٠) وأخيرا ديوانه الجديد الذي صدر حديثا، والذي تكاملت فيه هذه التجربة (كتاب الرماد- عمّان- ٢٠٠١م) التي بنى فيه انشغالاته ومكابداته الشعرية، بكثافة وحضور أساسي قد تم عبر تشكيل نصي وبنائي ودلالي متماسك وعفوي، كشف من خلاله الشاعر عن قدرة شعرية متميزة، تحقق المزيد من الانزياحي والانحراف الدلالي عن النسق الشعري العام، بلاغيا وتركيبيا ونحويا وتنسيقها ضمن رؤية النص ومنظوره التي تتحرك وتنمو وتفيض برؤياها وترابطاتها وتعيناتها المختلفة على التفاعل النصي والدلالي لهذه النصوص، اذ تكتسب بها أبعادا جديدة، وعبر خلق معطيات التحول الدلالي والانزياحي النصي الذي تنفتح القصيدة به كليا حيث تظل العلاقة بين البنية الشعرية العميقة، والانزياح النصي، والدلالات المتشابكة، والتقنيات والأساليب الشعرية هي المحرك الاساسي للنص الذي تتكامل فيه عناصر التشكيل البنائي لقصيدة الشاعر في مجمل العلاقات النصية التي تولد بدورها أسئلة الواقع، وأسئلة النص، وتتعانق وتتمازج في مكوناتها وأصواتها وأفعالها وأحداثها كل تناقضات هذا الواقع، ومفارقاته ومأساويته، وطاقاته النفسية المكبوتة ليؤكد الشاعر من خلالها تمسكه بالشعر وبالقصيدة وبالكلمات وبالاحلام كمنقذ وحيد، وكمخلص يؤكد هويته المتحققة في عمق المشهد واضاءاته وثرائه وحضوره البهي المتألق في التجلي والرؤيا التي تنطلق منها قصائد الشاعر في ديوانه الجديد، والذي ابتدأ بقصيدة (الرمادي- في وصف أيامنا) السود هذه:

والرمادي،
هذا الخواء الذي نتنفس
هذي العواصم... هذا الهبوب
الجفاف الجديب... الـ
جفاف الذي يأكل العمر
والعمر يمضي وليس لديه سوى سلة من
نواح.
هل ينوح عليكم؟
عليّ؟
على وطن فاتن يستباح
والرمادي أن لا يوسوس في الصدر برعم شك
وأن الحقائق... كل الحقائق
في جعبة الغيب
حاوٍ تربع في عرشه
لم يرح أحدا غيره... واستراحْ

- ٢ -

لعل من أبرز الكيفيات البنائية، والتناظرات الصياغية في معمار قصيدة الشاعر عبدالله رضوان في مجموعته الشعرية الجديدة (كتاب الرماد- عمّان- الأردن- ٢٠٠١م) انها تبني فضاء نصوصها واكتناه شعريتها على مجموعة من العلائق الدلالية والنظم التركيبية، والمنظورات الرؤيوية الجديدة، والثيمات المركزية، والاستعانة بالرموز والاقنعة والمرايا وأحداث التاريخ والوقائع المروية الشعبية والاسطورية بحيث يفتح نصه لمزيد من التعدد، ويتيح له فرصا كثيرة لتعميق فضاء الرؤيا الاساسية، وهي تتكون داخل تجربة الشاعر التي تصل في معمارها ولغاتها وبنائها التركيبي الى ذروة من التوتر والتأزم والامساك بمعطيات الادراك الحسي والواقعي الذي يجوس في أبعاد ذا الواقع، وفاعليته وتأثيراته في ادراك النصوص ومصادرها ومؤثراتها، الى جانب شبكة واسعة من الاحتمالات التأويلية والتضادية والتناقضية والصراعية التي تظل تربط هذه التجربة في عالمها الواسع بالأشياء، والوسائل والامكانات في عالم الواقع والاسطورة والذاكرة والمكان عن طريق تجميع هذه الترابطات وتنميتها وتنوعها، لتكون وحدة كلية نامية في حركتها، وخاضعة لسياق لحظتها الراهنة، وتكويناتها الرامزة، ومحققة لعلاقاتها النصية بين البنية والسياق والرؤيا والتركيب واللغة والصورة والايقاع، ومن ثم اعادة ترتيبها في بنية العمل الفني الكلية، ووحدته العضوية المتماسكة التي ترتكز عليها عملية التحويل الدلالي في بنية القصيدة حيث تنتشر الدلالات وتتسع وتنفتح لتغطي كل سياقات البنية عبر الضغط والتكثيف والخرق في شحن اللغة دلاليا وتقديم رؤية جمالية وجديدة ومتحركة للواقع، لا تخضع له بقوانينه وكيفياته المألوفة والعادية، ولكنها تقدم جوهر هذا الواقع وكينونته وسيرورته وفاعليته ومستوياته التناصية المختلفة التي تنجح في توليد وتوصيل استجاباتها الانسانية للمتلقي عبر هذه الانزياحات والانحرافات الأسلوبية والتركيبية في قصيدة الشاعر عبدالله رضوان، وهذا ما نجده واضحا في قصائد المجموعة الاحدى عشرة التي توزعت عليها، وقدم لنا فيها جهدا مضاعفا في تأصيل البناء النصي والتشكل الشعري الذي عمل فيه على تنمية فضاء الشعرية، غير أن قصائده (ما تيسر من أحوال الرعية) و(من يوميات مواطن فلسطيني) و(حجر على حجر سنبني حلمنا) و(القمر يبدأ مشاويره في الغناء) و(وردة وحذاء على قبر رضوان) من بين قصائد المجموعة التي تثير عدة تساؤلات نصية وبنائية وتركيبية تنطوي على حضور دلالات الشعرية وأنساقها في تقديم وظيفتها الدلالية المرتبطة بعملية التأليف الشعري والمعنوي متعدد المستويات، والذي ينتظم عملية التشكيل البنائي للنص على مستوى التقنيات الخاصة والآليات الشعرية وخصائص التركيب، وتؤدي بدورها الى إتاحة ظهور

العديد من الوحدات الشعرية والنسيجية المتكاملة بنائيا ودلاليا وعفويا مما يجعلها قادرة على احتضان المعنى الشعري الذي ينسجم مع كلية هذه الدلالات ومولدتها، إذ ليست هذه الممكنات والكيفيات البنائية في شعر عبدالله رضوان شكلا من أشكال العلانق التي تؤلف كيان القصيدة ودوراتها ومستوياتها البنائية والاسلوبية وحتى الخطية. وعلاقاتها بالتحول والتنقل والانحراف في عالم النص وخفاياه حسب، بل هي شكل من أشكال التعبير الفني والجمالي يعبر عن بنية الكون الشعري والرؤيوي وعبر بنية القصيدة كلها التي تبثها لتجسيد تلك العلاقة الحميمة بين الشاعر وواقعه وذاكرته وأرضه ووطنه الفلسطيني ومحيطه العربي والانساني. ولتستمر فيها القصيدة في استنفار امكاناتها في بلورة واضاءة وتشكيل الوجود الخارجي والداخلي لعالم الشاعر، اذ تتخذ العلاقة التشاكلية بين طرفي الثنائية الشعرية في مجمل نصوصه الاستغراق الدلالي والبناني الممتد على سطح القصيدة وعمقها ورموزها واقنعتها وأزمتها وأمكنتها وتاريخها وحكاياتها وسيرتها وحواراتها.

ففي قصيدته الطويلة، والتي حققت تراكما نوعيا آسرا وثرا وعميقا، في التقنيات والأساليب والمعالجات وافاد من التشكل الفني والهينات النصية للفنون والانواع الأدبية الاخرى التي تندمج في مستويات القصيدة الكلية كما في قصيدة (ما تيسر من أحوال الرعية) التي تنزع الى مهيمنات القص والسرد والحوار والدراما التي تتنوع بها تجربة القصيدة بتنوع تجارب الشاعر الانسانية، ويحولها الى عناصر شعرية ضاغطة باتجاه علاقة الشعري بالواقعي، وقد يكون حضور صوت الشاعر الغنائي (أنا الشاعر) طاغيا عبر توظيف ضمير المتكلم، وقد يكون هو الاكثر بروزا في هذه القصيدة منذ بداياتها حيث تتجلى ظهور هذه الأصوات ومنذ المقطع الاستهلالي ثنائية (أنا/ نحن) الذي يستبطن فيه الشاعر موقف الفاعل/ المتكلم/ الراوي الذي يصل من خلاله الى ملء الفراغات الدلالية في النص بين هذا الواقع، وكائنات المسكوت عنه، لهتك حجبه، وافراغ الطاقة النفسية المكبوتة في أصواته وشخصياته وحركاته، ومواقعها ومواقفها ضمن المستوى الظاهر الذي ينطوي على بروز هذه الكيفيات الثنائية التي تفصح عما يكتنزه الشاعر في أعماقه من مأساة ومكابدات وصراعات وتناقضات:

قلبي مثقل بالصحو
لست متيما بالفقر
لكن المخيم راود العشاق دهرا عن نضارتهم
فما وهنوا
كأن الشمس تغسل وجههم بالعشق
هم كبروا..
وتناثروا ... مثل النجوم
تجمع الفرح المشتت في الخريطة
... فابتدأت
... ها وطن من البترول يغرقني...
فامحو فوق حلم ناغل بين الأزقة
خفرة في المهد، ام ولد من (الوحدات)
عانقني... ففرقني... وعانقني... فجمعني

وتستمر القصيدة في امساكها لحضور الذاكرة والواقع والماضي والرموز التي تتأطر بشخصية المنقذ المتخيلة، وصولا الى تجلياتها التي تؤدي فيها دور الرمز الاستعاري لتراجيديا هذا الواقع في ذروة تصاعده. ثم يختتم قصيدته بهذا المقطع الذي يستمر فيه ضمير المتكلم ايضا بالبروز والتمركز (الأنا أو النحن) بطريقة اعترافية (اتوبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية. وقد يستخدم هذا الضمير لسرد متن آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الواقع، ولكنها عملية انتخاب أخرى تشير الى وقائع موظفة في بناء النص، على أساس المغايرة في أفق المتلقي كما في قوله:

- لماذا تحب القراءة
للعرب أحزانهم
- والنجوم.
وللبرتقال تعاويذه الساحلية
- تفاجئك المفردات
لزيتونة في «الجليل» حضور يفاجي:
- أسمع صوت صهيل،
ندائي البعيد الى الارض
- والأرض فيك
تشكلها في العشية بيتاً صغيراً.
ودالية من عصير
فللحلمِ أشكاله... بـ... بـ... د... ي...

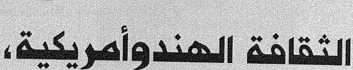
وبين هذه المقطعين (الاستهلال والنهاية) يوظف الشاعر عددا من الضمائر والأصوات والشخصيات الشعرية والرمزية والرؤى المختلفة التي تؤدي في النهاية الى ترابط هذه الأحداث وتقابلها والى اضعاف هيمنة العناصر الغنائية والذاتية والمظاهر العاطفية، وبروز الرؤية الدرامية والقصصية والسردية والحوارية التي يتعمق فيها وعي الشاعر بمعطيات الفن الدرامي ومسرحة القصيدة، ومحاولة توظيف عناصرها في شعره التي تحتويها مثل هذه التجارب أو الاقتراب منها، وما تنطوي عليه من أساليب سرد ورواة وراو ومروي له والافادة من الحدث النامي والصراع وتقابل المواقف والشخصيات وظهور الأصوات الداخلية المتضادة بين الشاعر وواقعه وذاكرته ومأساوية هذا الواقع وتراجيدياته حيث تنهض القصيدة بمهمات الصراع وتطور الحدث وتوظيف الحوار المركز والمكثف والحوار الداخلي والالتفات الى تعدد الأصوات والشخصيات وتقابلها واصطراعها على ساحة القصيدة ومظاهرها اللسانية واللغوية والتركيبية من خلال عنصري الصراع والتناقض والتضاد بين المواقف والرؤى، وبين (أنا الشاعر) وبين (الآخرين - نحن) والتي تفيد من عناصر فنية ومكونات بنائية في الفن الدرامي الذي يستثمره الشاعر، وتكتمل به بنية القصيدة الموضوعية، ليكشف لنا حضور الموقف الفكري للشاعر في مساحة القصيدة ورمزها ودلالاتها:

أينا عاشق؟
مال نحوي وعذبني صمته
قلت: يا رزق
رزق هذا مديد كما نخلة الله
يشبه سمرة أيامه في المخيم
محروقة وجنتاه
ويعشقه الفقر
مثل المحبين يركض حيث يحل
وقد قالت الوالدة
نسميه رزقا لتخضر كفاه
يا رزق
من اين يأتيك هذا التوجع
من وطن ضيعته الكهولة
أم بلد أنهكته الفحولة
وسد في الكف خديه، قال: المخيم ذاكرة... وانحنى

فالشاعر ومن خلال استثمار واستخدام مختلف هذه التقنيات الشعرية والآليات الاسلوبية والتركيبية الجديدة التي تنتظم نسيج القصيدة من مطلعها وحركاتها وحتى خاتمتها يهيئ مسرح القصيدة لمشاهد (بانورامية) متعددة وكثيرة بعضها من الواقع، وبعضها قادم من الذاكرة، وأخرى شعبية واسطورية، ولكنها ترتبط بعقدة واضحة، وبؤرة متمركزة، استطاع الشاعر/ الراوي أن ينقلها لنا، وان كانت بلغة الشاعر وصوته الطاغي لا صوت الشخصية التي تتكرر، والتي تنتمي الى نسق البناء المشهدي الموضوعي الذي ينفتح بدوره على مجموعة من الرموز والهموم والمسميات والشخصيات الوطنية والتاريخية والشعبية التي تندمج في هموم الثوري العربي والفلسطيني المقاوم من خلال مجموعة من مفردات هذا الواقع التي تتحول فيه القصيدة الى رؤية وموقف واستدعاء تندمج في السياق الشعري الذي يتسع لوجود الاضداد ونقائضها واضطراباتها ولحظاتها المفارقة فيها، ويجعل فضاءها ممتلئا بالاحلام والاحزان والهزائم والاوهام في بنية القصيدة التي تتوحد رؤياتها محتضنة كل أسئلة الوجود التي تصل فيه الذات الفردية والجماعية الى ذروة نشوتها في استبطانها للغد الآتي، ويربط كلا من عنوانها وبداياتها ونهاياتها في وحدة نصية وملفوظية مجسدة لهذه الرؤيا وهذه المواقف والحيوية والفاعلية والولادة الجديدة التي تنتشر في سياق التجربة الكلية للقصيدة في مسيرة خطية متنامية.



الهندي «لويس أُوِينْس» المختصّ في الثقافة الهندوأمريكية،



حياة في الشعر والنثر والموت إنتحاراً

«إنَ العالمَ أصبح مجنوناً، فَقبْضَةٌ مِن المحظوظين تَعيش في منجًى من أسلاك الفولاذ، ونجد أكثر فأكثر من الناس اليائسين.» لويس أُوينْس» ١٩٩٧

كان الثالث في أسرة تتكون من تسعة أفراد في كاليفورنيا، عاشوا في ظروف من الفقر الأقصى. ولد «لويس» في سنة ١٩٤٨ من أب «شوكتاو» ومن أمّ إيرلندية-«شيروكي»، وقد اعترفَ بحُبّ كبير وعميق للكتب. «في وقت مبكر، انْفرَضَتْ عليَّ الكتابةُ كمتعةٍ وكطريقةِ للهَرَب. ولا أحد، في عائلتي، باستثناء أخي وأنا، تردّد على المدرسة، أبعَدَ من الفترة الابتدائية.» في مراهقته، اكتشف «جون ستاينبيك»، حيث سيصبح مختصّاً في أدبه. «أثناء قراءة» Flight، اكتشفتُ مشهدا عائليا. لقد فتَنَتْني قدرتُه التصويرية. قرأت العديدَ من رواياته، فازداد إعجابي به وتعمّق. في الثانوية، كان عندي أستاذ يُعيرني مُؤلّفات «غير قانونية». فقد كانت رواية «الطبْل» (للألماني غونتر غراس)، مثلاً، توصف بالخلاعة والفُحْش. مثلما كان الحال، مع رواية «فئران ورجال» (غونتر غراس). وكنت معجباً أيضاً، بـ«سالينجر» J.-D. Sallinger.

«أغنيةُ الذِّئْب» و«لاعِبُ الظَّلاَم»

بعد تخرجه في الثانوية، قرّر «أُوينْس» الإنخراط في البحرية الحربية، على خطى أخيه، من أجل «تحرير» فيتنام، في الوقت الذي يَحْصُلُ فيه على فرصة الانتساب لمؤسسة جامعية. وبحكمة، يقرر الانتساب إليها خلال سنة واحدة. «وخلال هذه السنة، تلقّيتُ رِسَالةً من أخي، يصف لي فيها فظاعات الحرب في فيتنام. فاكتشفت أنها ليست حربي أنا. وفي نفس الفترة، حصل لي أحد أساتذتي، الذي كان يهتمّ بمستقبلي الكتابي، على منحة جامعية. وخلال تواجده في جامعة «سانتا باربرا» سيسمع نبأ حصول «ن. سكوت موماداي» N. Scott Momaday على جائزة بوليتزر» سنة ١٩٦٩، وهو روائيّ نصف-«كِيُووَا»، نصف-«شيروكي»، على روايته House Made of dawn وكانت المصادفة أنّ الروائيّ يُدرّس في نفس الجامعة. «لم يكن قد سبق لي أن قرأتُ كتابا ألّفه هنديٌّ(أحمر). فقدّمتُ نفسي لِـ«مومادي»، وتحدّثْنَا معا. كنتُ أوّد أن أعرف إن كانت توجد روايات هندية(حمْراء) أخرى، وهو ما كان يجهله. فقرّرتُ أن أبدأ البحث بنفسي».

اختراع فرنسي:

وهو بحثٌ سيجعلُ من «أوينس» مختصّاً في الأدب الهندي في أمريكا. ونتائجُ أبحاثه، تشكّل مادّة دراسته اللافتة Other Destinies عن الرواية الهندية في أمريكا المنشورة في سنة ١٩٩٢، عن المنشورات الجامعية في «أوكلاهوما»، والتي لا يتوقف الكاتب فيها عن محاربة هذه النظرة الرومانسية عن «الهندي» هذه الشخصية، التي من فرط غرائبيَّتِها، تشكِّلُ جزءًا من أقليّة مُهمَّشة، والتي نَرْثِي ونتأسَّفُ على براءتِها الضائعة: «إنّ أسطورة الشريف(أو النبيل) المتوحّش، القريب من الطبيعة، هي اختراعٌ أوروبيٌّ. والفرنسيون، بشكل خاصّ، من أمثال «روسو»، و«شاتوبريان»...إن الهنديّ، في هذا البلد، يُشَكِّلُ، على العكس، عائقا رمزياً، كان عليه أن يُرحَّلَ أو يُدمَّرَ. إن القسمة الثنائية بين نبيل متوحّش وبين مُحارِب دمويٍّ، هما وجهتا نَظَر متطرّفتان في رومانسيتهما، كانت دائما موجودةً. إنّ هذه الكليشيهات بخصوص من يُسمَّون بـ«الهنود» -وهو تعبيرٌ فَرَضَهُ المُحْتلّون- هي، اليوم، هَدَفُ «كُتَّابٍ أصليين».

وهي مجموعة يعرفها «لويس أوينس» جيدا. ومنذ سنة ١٩٧١، شرع في كتابة رواية، لم يُنْهِهَا وقام بإتلافها. وبعد خمس سنوات، كان يشتغلُ جنديا من قوات النخبة في المشاة، في تخطيط الطرق وفي محاربة حرائق الغابات، شَرَعَ في كتابة رواية أخرى. ولكن كان عليه أن ينتظر حتى سنة ١٩٩٠ كي ينتهي من روايته «أغنية الذئب»، وبعده جاءت رواية «حتى النظرة الأكثر عمقا»(١٩٩٢). وهما روايتان، في نفس الآن، حكايتان، دراما ورواية بوليسية» «حاولتُ أن أستعيد بعضاً من التقاليد الهندية(الحمراء). في مستوى عدم انتظام السرد، مثلا، الذي يقتربُ من تقنياتِ الحكّائين.»

نبوءة:

إنّ «لويس أوينس»، الذي أصبحَ أحد الأصوات الكبرى في الأدب الهندي الأمريكي، والذي ازداد هيبة بسبب وضعيته كبروفيسور للأدب الإنجليزي «البوكيرك» Albuquerque (النيومكسيك)، دافعَ، على غرار شخصياته الروائية(وعلى غرار «ويلي نيلسون»، مُطْرِبه المُفَضَّل) عن إعادة تعليم وتلقين للقيم الضائعة. دون صنع أوهامٍ حول مستقبل الأقليّات. لقد قال، منذ خمس سنوات: «إنّ العالَم أصبح مجنوناً. فقبضةٌ من أصحاب الامتياز تعيش تحت حماية ستارة حديدية، بينما نجد أكثر فأكثر من الناس يعيشون في اليأس. إننا مُعرَّضُون لأن نعيش حالةً من العنف شبيهةً لسنوات السبعينيات.» لقد كانت نبوءةً رهيبة، انطبقت عليه هو شخصياً، ففي الخامس والعشرين من شهر يوليو ٢٠٠٢، وكان على أهبة الطيران إلى واشنطن للمشاركة في ندوة عن موضوع عزيز على قلبه، وهو «بدايات الروايات الأولى للأمريكيين من أصول هندية»، انتحر داخل سيارته في مستودع للسيارات في مطار «البوكيرك» بطلقة من مسدّس.

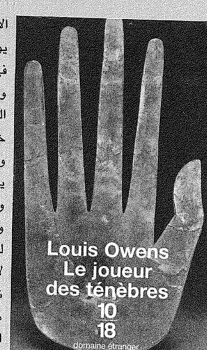
«أغنية الذئب» تمّ وصمها بأنها رواية بوليسية، تتحدّث عن «توم»، وهو شابٌّ هنديٌّ ذهب للدراسة في «كاليفورنيا»، ويعود إلى منزله، في هضبة منعزلة في ولاية واشنطن. يعثر على عائلته وعلى ماضيه. فيَنْشَدّ وينجذب إلى عقلية الاحتفالات والطقوس القديمة، ويُدخله في مغامرة بلا عودة. يتحدّث الكاتب عن العودة إلى الطبيعة، وكذلك عن الصراعات التي يسبّبها تدمير الطبيعة، في الولايات المتحدة وفي غيرها من الدول...

إنّ «لويس أوينس» من أصل «شوكتو» و«شيروكي». ولد في عائلة فقيرة، وسط ثمانية اخوة وأخوات، وكان، قبيل انتحاره، مُدرِّساً للأدب في جامعة نيو-مكسيك. وهو يدافع عن الطابع السياسيّ لأعماله. «أنا أعتقد أنّ كلَّ أدبٍ هو سياسة. وخصوصا حينما نتحدّث عمّا يُحيطُ بنا. وفي ما يخصنا، نحن، هنود أمريكا، فلنا كثيرٌ من الأشياء نستطيع قَوْلَهَا. هذه روايتنا للأحداث! إنّ قصصنا، عموماً، قريبةٌ من الطبيعة. إنه إحدى تميّزاتنا. ونتحدّث، في كثير من الأحيان، عن هويّة «الدم-المختلط». فأنا، مثلا، لا يسيل في عروقي الدم الهنديّ، فقط، ولكن أيضا الدم الإيرلنديّ، وأيضا الدمَ «الكاجون»(أي الفرنسي شيئاً مَا). ولا أكتبُ سوى ما أعرفه. الأمريكي العادي لا يعرف شيئا، ولا يريد أن يعرف البتّة، عن تاريخنا الحقيقيّ. إنهم جَهَلَةٌ، ولا يعرفون سوى الكليشيهات. إنهم لا يعرفون، مثلا من

ناحية إحصائية، أنّ عدد المراهقين الذين ينتحرون من أصل هنديّ، أكبر من الآخرين، لأنهم لا يتوافرون على فرص الشُغل والدراسة والانشراح. إنّ دورنا هو أن نكون شهوداً وأن نتحدّث عمّا يجري في هذا البلد الذي يدّعي الحريّة...».

ويضيف: «إنّ أمريكا كلّها، وليس فقط الولايات المتحدة، تُحافِظ، اليوم، على وضعية كولونيالية. مع مُهيْمِنين وخاضِعين.. ولكنّ الهنود(الحمر) تأقلموا دائما. لقد قاوَموا، ولم يتمّ سحقهُم بصفة نهائيّة. إن ثقافتنا موجودة، وهي تتعَارَضُ مع نمط الحياة الأمريكية American Way of Life. ها نحن، وبعد فترة قصيرة، فقط، من تعلّم اللغة الإنجليزية، أصبحنا نتوافر على كُتَّابٍ هنود، وعلى شرطة وعلى أساتذة. والعديد من الشباب الهنود(الحمر) يريدون، بِكلّ بساطة، أن يعيشوا مثل أولئك الذين يظهرون على شاشات التلفاز: منازل جميلة، سيارات جميلة... ولكن الهنود (الحمر) يعيشون في مناطق منكوبة حيث البطالة تصل إلى مستوى ٨٠ في المائة. ولا يعرفون ماذا يفعلون ولا إلى أين يذهبون. ولا يعرفون، حتى وجود كُتَّاب هنود (حمر). لقد كتبتُ، في البداية، من أجل عائلتي، ثمّ من أجل «الشوكتو»، ثم من أجل الهنود الآخَرين، ثم أخيراً من أجل الآخرين بصفة عامة. أنا أكتب عن الطبيعة، مثلما يفعل «رِيكْ بَاس» أو «دَانْ أُوبْرِيَان»، ولكننا نظلُّ مُخْتَلِفين.

ولأنه يقرن ما بين الأدب والسياسة، فهو يتحدّث ويدافع عن «ليونارد بيلْتْيي» وهو شخصيّة هندية قابعة في السجن الأمريكي: هو هنديّ من «سيو»، قابع في السجن، منذ أكثر من عشرين سنة. زعيمٌ لـ«حركة الهنود الأمريكان» American Indian Mouvement، واتُّهم بقتل موظّفَيْن من الشرطة الفيدرالية، سنة ١٩٧٥، أثناء عملية إطلاق النار في أرضٍ مُفْرَدَة للهنود. وكانت محاكمته، في نظر كلّ المراقبين، غيرَ عادلة وغير مُنْصِفة. وقد أصبح رمْزَ نظام الظلم والقمع المؤسّس في الولايات المتحدة



الأمريكية. إنّ الاحتفاظ به في السجن، يوضّحُ الإرادة اليائسة للحكومة الأمريكية في وضع الهنود تحت سيطرتها.»

وعن وضعية السكان الهنود في الولايات المتحدة، يجيب: «خريفٌ طويلٌ من خمسمائة سنة من القمع الجسديّ والثقافيّ، في طور الانتهاء، وفجرٌ جديدٌ يرتفع مع ولادة جديدة لِتَقاليدِنا ولِثقافتِنا. والكثيرُ من أساتذة الجامعات، ومن الأطبّاء ومن الكُتّاب، فخُورُون لكونهم من أصل هنديّ. إنّنَا الأقوياءُ، لأننا حافظنا على بقائنا. ونريد أن نعيش في كرامة وسلام، ونحن متضامنون مع أخواننا الهنود في أمريكا الجنوبيّة الذين يقاومون من أجل الاحتفاظ بأراضيهم.

بعض ترجمات من رواية «أغنية الذئب»

حينما دخل في ذلك المساء، كانت «سارا» جالسة في الفيراندا. غيوم المطر لم تتعب طول النهار، وشهر أغسطس حَملَ حول البيت روائح غنيّة ومكثّفة من النهر ومن الغابات، روائح وعبير الراتِنْج المختلط برائحة النُشار العنيدة.

وحين مروره وسط الأعشاب البريّة المحيطة، رأى قَسَمات أُمّهِ أكثرَ وُضوحاً فوق قميصِها. لقد مَرَّ كثيرٌ من الوقت، بالنسبة لها، خلال الشهرَيْن الأخيرَيْن. لقد أصبحت مفاصِلُها أكثر تجمّداً وأكثر هؤلاء مع مرور الأيام وهي تتدفّأُ، وقِناع الألَم الباطن الثابت والمستمرّ.

اصطدم حِذاؤُهُ بشجرة، وَكَبَا. رفعت أمّهُ رأْسهَا. لقد كان «جيمي» قد تحدّث عن رغبته في قطع الأعشاب، ولكنّ هذه الأتعاب وهذه المشقّة، من بين أشياء أخرى، سيتكَفّلُ بها صقيعُ الشتاء. أشجار التوت والعُلّيْق تغطّي، الآن، وبشكل كلي، حُطامات السيّارات، تحت طبقة من أوراق خضراء ومن ثَمَرات عِنَبيّة حمراء وبنفسجيّة، وهذه النباتات تقذِفُ عِطْفَاتِها وورقاتِها لِتَتَسلّق على أسوار البيت. كانت الفيراندا تميلُ، أكثر، نحو الخارج، وبينما كان يتقدّم، كان يتخيّل أن المنزل ينطوي على نفسه،

وينام وسط نباتات جائعة. لقد كان الباب الخارجيّ، يُعطي الانطباع بأننا أمام ثُقْب جُحْر، وفي الداخل يمكن أن نجد أرضا دافئة وعظام ميّت قديمة.
جلس على مقعد تمّ صنعُهُ من جذع شجرة، وَضَعَهَا «جيمي» على الفيراندا.
صدرتْ من أمّه ابتسامةٌ، بلا أسنان، وقالت:
- أصبحت تُشبهُ أباك، الآن.
فكَّر من جديد، في صورة أبيه وفي الشّاهدة، وَضَعَ حذائيْه قُرْب الباب وانتعل المُوكاسان(خُفٌّ لا كعب له يُصنع من جلد ناعم غير مدبوغ ينتعله الهنود الحُمْر في أمريكا الشماليّة) على جوْربيْه المَصْنُوعيْن من الصُّوف.
في أحد المعسكرات، تناول كأس قهوة سوداء، وَضَع فيها جُرْعَةً من ويسكي «ماك نوكتن»، اتكأ على ظهر مقعد وتأمَّل الحائط. كان عددٌ من مجلة «هوستلر» Hustler مفتوحاً على طاولة لِلَّعِب بجَانب المقعد. كانت الجبالُ صامتة، ولا حتّى نعيق حاك منْ غِرْبان. لم يكن يحب البقاء، وحيداً في هذه الجبال. وبالنسبة له كان أسهلُ احتمالاً حين يكون الآخرون حاضِرين، وحين تُحدِث الجرَافات والشاحنات ضجيجَها. أحرقتِ القهوةُ الإسكتلندية حنجرته ولسانَهُ. وبمجرد ما أن يكون مُتأكّداً من حارس الغابة قد انصرف، حتى يذهب لاطلاق بعض الرَصاصات، على وجه التقدير، على حيوانات المرموط. في المرّة القادمة، قال في نفسه، سيحمل بندقية صيد، وسيُحاولُ أن يجعل من نفسه إحدى الكواسر التي تحُوم في المنطقة. ولكنّ نظرَهُ سَقطَ على يدِهِ مُواربةً، وعرف أنّ عليه أن يترك البندقية في بيته.
أخرج المسدَّس من جرابه، ووضعه على الطاولة. فرَكَ نقطة صِباغة كانت تقشَّرتْ على مقبض المسدّس ثم فتح طاحونة الإلقام. فَسقطتْ خرطوشة ثقيلة على الطاولة. وضعها في الغرفة، وتأكّد من أنّ الكلب يستريح على نُخْروب فارغ قبل أن يضع المسدّس في جِرابه. فكّر في «توم جوزيف» وفي حارس الغابة، ثمّ في زوجته، في بيته، في المنزل الذي شيّده بِيَديْهِ. ثَنَى عضلة ذراعه اليمنى، ونظر إلى اليسرى. سكب لنفسه جرعة جديدة في قهوته، وبلَع جرعة طويلة مُرَّة، وهو يتذكّر الميدالية التي يحتفظ بها في منزله، وهي ميدالية تعطى في مهرجان وَسْمِ الحيوانات الذي يُقيمه الحطّابون، والتي أُعْلِن، فيها، أنّه الرَّجُلُ الأقوى في كلّ الهضبة. حاول، من جديد، تجميعَ حِقْدِه على الهندي الأحمر، ولكنّ وجه «توم جوزيف» اختلط بوجوه أخرى. أحَسَّ بوطأة الجبال تزداد ثقلاً على المعسكر. حينها، نَهَضَ وخرج للتبول.
في أعلى الأعلى، فوق الجبل، كان ثمّة عُقَابان ملكِيّان، يَرْسُمَان دوائر بطيئة ومنتظمة بالقرب من الشمس. وحين انعطفا في الضوء، كان جناحاهما يتّقدان ويتوهَّجَان، ثمّ استدارا، ولم يتركا سوى نقطتين سوداويتين في السماء. كانت الكواسر تصرخُ، ولكنّ صرخاتها كانت تتلاشى في رحابة الفضاء.(٢٨٧)

الفصل الرابع من رواية «لاَعِب الظُّلُمَات»

حينما أوقف سيّارته أمام المُرَكّب الجامعي، لمح تجمّعاً بالقرب من أحد الطوابق. اندفع نائب رئيس الجامعة، الذي كان مصحوباً بشُرطيّة، نحوهُ، حينما نزل من سيارته.
- لا يملك الحقّ في القيام بهذا. صرخ «سْبَانِير» بصوتٍ مُتَشَنِّج من فرط اليأس، ولاحَظَ «كُول» أن نائب رئيس الجامعة، وهو رجلٌ ذو كتِفَيْن هزيلتَيْن، وتلتوي يَدَاهُ بشكل كلّي. إنه انتهاكٌ لِقَوانين الدولة على الصّيْد، وكذلك لِقَوانين وأنظمة الجامعة. لقد أفهمْتُهُ هذا، ولكنّهُ لم يُرِدِ التوقف، ولم يأخُذْ كلامي مَأْخَذَ الجدّ.
- لقد سبق لي أن قلتُ إنّ علينا أن نَضَعَهُ في كوخ.
ثبَّتَت الشرطية التي تحدّثت، للتوّ، «كُول» بعَيْنَيْن مُهْتَاجَتَيْن، وبِشَفَتَيْن مزْمُوتَيْن، ويدها اليمنى على مقبض المسدَّس. شَعَرُ رأسِها المحلوق كان أشْقَر إلى حدّ أنه يظهرُ محروماً من أيّ لون، بشكل كامل، وتحت القميص الجلديّ المفتوح، رأى كيف دَفَعَ النَّهْدَانِ بقُمَاش قميص البزَّة النظامية إلى الخارج. وفي نفس اللحظة، جاءَتْ، إلى ذهنه، فكرة أنّ نساءَ «سانتا كروز» كُنَّ على صوابٍ، بِشكلٍ مُطلق. لقد كان، هو نفسُهُ، الدليل والبرهان، فهو في مُوَاجَهَة هذه الوضعيّة الدقيقة، استحوذ عليه هذا الصَّدْرُ النسائيّ لِشُرطية الحرم الجامعي. لقد كانتْ ثورةُ غضَبِهَا مُصَاحَبَةً بنوع من الإيروسيّة، وتَسَاءَلَ عمّا إذا كان الإحساسُ، ينبُعُ منه، أمْ منْها، أم منْهُمَا معاً، أمْ من العالم بأسره. أو بكلّ بساطة،

لأنه ظلّ، وحيداً، لفترة طويلة.

قال نائبُ رئيس الجامعة، الذي كان مقرَنا شفتيْه يرتجفان:

– اعتقدتُ أنّك تستطيعُ التحدُّثَ إليه.

– مِنْ صاحبِ بشْرةٍ حمراء إلى صاحب بشْرة حمراء.

حوَّل «كول» عينيْه عن المرأة، كي يُوجِّهَ انتباهاً قصيراً حوله، قبل أن يَشُقَّ طريقاً بين عشرين ونيف من الجامعيّين الذين كانوا واقفين بالقرب من المشهد، صامِتِينَ، مع زوجاتهم وأبنائهم، شاحبي الوجوه.

كان الهيكل العظمي لِوَعْل مشقوق البطْن متدلّياً، معلّقاً من قائمتَيْه الخلفيتين بشجرة توت تُركَتْ للزخرفة والزّينة. كثيرٌ من الأحشاء الدّاخنة كانت قد تُركَتْ على العشب الذي تمّ تعهُّدُهُ بعنايةٍ تحت الحيوان الذي كان في سَنَتِه الثانية، وكانت الرائحة الشذيّة للدمّ الساخن تُشَرِّبُ الهواء البحريَّ. رجل شابّ، مفتول العضلات، ذو بشرة كَمِدَة، والذي كان شَعرُ رأسِهِ معقوداً في غَديرة طويلةٍ، والذي لم يكن يلبس سوى تنّورة مَغْبونَة سوداء، وأحذية رياضيّة بدون جوارب، يُقطِّع الحيوان، وهو يَنْزَعُ، بمَهارةٍ، الجلد باستخدام سكّين ذي نصل مُقوَّس.

راقبَهُ «كول»، وهو يستخدم سكّينَهُ، وهو ممتلئٌ إعجاباً بدقّة عمله، وَهُو يحاول أن يتذكّر آخِرَ مرّة قطّع فيها وَعْلاً. عادَ به التذكر إلى عشرين سنة، على سلسلة الجبال الساحليّة، وخصوصاً في أقصى الجنوب، في صُبحيّة باردة، بصحبة أبيه.

اقترَبَ، مُتَتَبِّعاً بعينيه، حركاتِ السكّين السريعة، ولُعْبَةَ العضلات المُتمرِّسَةِ الحَيِيَّةَ للصيّاد.

قال:

– هذا العمل، يعطي الانطباع بأنه يُضايقُهُم.

رَفَعَ الهنديُّ الشابُّ عينيْه في ابتسامة سريعة كَشَفَتْ عن تَسْنينٍ ناقص. قُزحيّة(العين) كانت تقريباً سوداء، وعلى وجهه سيماءُ الخيبة، بينما ذكّرتْ الوجنتان المُجوَّفتان «كول» بنهّاب وخاتِل متهكّم، وبثعْلب، أو بذئب أمريكيّ، أو بذئب المروج الضّامِر.

– نعم، هذا ما اعتقدتُ فهمَهُ، أجاب الآخر، وهو يَجْذِب الجِلْد نحو الأرض، كما لو تعلّق الأمرُ بقميص، حتى غطّى رأس الحيوان، ثم بدأ في التصدّي للعُنُق.

وفوق كتفه، قال بصوت عال:

– لقد خرجت امرأةٌ، وهي تصرخ: «لقد قتَلَ زوجتَهُ، لقد قتل زوجَتَهُ».

قام بتقليد(تهكّمي) كلماتِهَا بصوت رفيع، رفع عينيه، من جديد، فأذابَتْ ابتسامتُهُ الواسعة قسمات وجهه:

– من المؤسف أنّ الكَبِد والقلب موجودان على العشب. لم أفكّر في هذا. كان عليَّ أن أَفْرِش كساءً أو أي شيء آخر من قبلُ. إنهم يَضَعُونَ مبيدات الأعشاب على العشب. والنتيجة هي أنهم مُلَوَّثُون. إنّ هذا المكانَ مسمومٌ.

قال «كول» مُفَسِّراً:

– يقولون إنه ليس من حقكم الصيد في هذا الحرم الجامعي.

قال الهندي:

– آه، أعرف هذا.

قام الهندي بآخِرِ عملية قطع، فسقطت الرأس على الأحشاء، والوجهُ الخارجي الواضح جيداً للجلد تمدّد وانتشر ليغطي هذه الأحشاء. فانْذَهَل المتفرِّجون.

– إنه حيوان جيّد. ربّما يصل وزنه، وهو مُفَرَّغٌ، إلى ستين كيلوجراماً. إنه ليس بالوزن الكبير بالنسبة لِوَعْلٍ من «فرجينيا»، ولكن ضخم، بما فيه الكفاية، بالمقارنة مع هذه الأنواع التي تعيش على الشاطئ.

وَضَع السكّينَ، جانباً، وأدخل يدَهُ في الجوف الصّدري، ثم أخرَجَهَا، وكان الجوف مليئاً بالدمّ. وبِسَبَّابَتِهِ رسم خطَّيْن على كِلتا وجنتيه وخطّا بعَرْض جبهته. ثمّ وَضَعَ بَصْمَتَيْن كاملتين بِيَدٍ دَامِيَةٍ على صدره. نظر إلى «كول» أمامه، وواجهَهُ بطرفةِ عين. وطفق يرقص بخُطَى يجرجرها حول العمود الفقري للحيوان المقطوع الرأس، وهو يُرَدِّدُ بصفة لا نهائية: «هاي–آه–ناه، هاي–آه–ناه»، بِغُنَّةٍ، حتى طاف، حول الحيوان، سبعَ مرّات.

قال نائب رئيس الجامعة، بصوتٍ يائس، بالقرب من كتف «كُول»:

– فسِّرْ له أنّ هذا مُخالِفٌ لِقَوانين الدولة والجامعة.

قال «كول»، ملاحظاً، وهو يصرف نظره عن «سبانير»:

– أنتَ تعطي الإنطباع بأنّك «نافاجو».navajo هل هي تنّورة هذه، التي تَلْبَسُهَا.

– أنا «أليكس يَازي». من عائلة المِلْح، «وُلِدَ–مِنْ أَجْلِ–

الماء»، «شينْل». Chinle.

مدَّ يداً مُغَطّاةٍ بالدمِّ، ثم خفضَ العينين كي ينظرَ إليها، ثمّ سَحَبَهَا بهزِّ الكتفيْن.

– وأنتَ؟

– «كُولْ ماكْ كُورْتين». شُوكْتَاوْ–شِيرُوكِي–إيرلندي–كاجون، ميسيسيبي وأوكلاهوما، مروراً بالنيو–مكسيك وكاليفورنيا. أنَا أَجِدُ أنَّ طولَ اسمي مُنَاسِبٌ.

قال «أليكْسْ يازِي»، وابتسامة واسعةٌ على وجهه:

– يبدو أنهم ضائعون وبائسون شيئاً مَا. إنّ هذا الحيوانَ الجميل، مُنِحَ لِي. أنا أصعدُ تلك الرّابية، هناكَ، وأقودُ سيّارتي، ببطءٍ. أنت تعرفُ، كما أفعلُ دائماً، فارتمى في وثبةٍ أمام شاحنتي. وحين رأيتُهُ، كان قد فات الأوان. ومن حسن الحظّ، أنّه كان معي اللقاحُ. أنت تعرف، أنني محتاجٌ إلى وَتَرٍ من أجل مشروعٍ شخصيٍّ، وقلتُ في نفسي إنّهُ سيكون من الأفضل أن أُهيِّئَ يَخْنَةً من لحم الوَعْل، بل وحتّى تجفيف شيءٍ من اللحم ومَنْحِهِ لِزُملائي.

سَلَّطَ نظرةً على الجمهور، ثم خفض بصره على تنّورته.

– من المؤسف أنني لطَّخْتُ تنّورتي الجديدة. وكما تستطيع أن ترى، مع ذلك، فَكَّرْتُ في خلع سُترتِي وقميصي. وكعْبَي العاليين. هل حاولْتَ، من قبلُ، أن تسلخ وَعْلاً؟

أُعْجِبَ «كُول» بالجهاز العضليّ الداكن للحيوان، ولاحَظَ الرَضَّةَ الأُرجوانيّةَ في الكَتِفِ.

– سيُدهِشُنِي أنك تستطيع أن تصنع يَخْنَةً. يبدو أنهم مَصْدُومون جدًا. إنّه مخالفٌ للقانون.

– «مُخالِفٌ للقانون»، هو اسمي الشخصي الثّاني. وقبل كلِّ شيء، عن أيّ قانونٍ نتحدّث؟ أنتَ هو الهنديّ الجديدُ الذي شغَّلوهُ لتدريس الأدب، صاحب «دم–مختلط» مسكينٌ مُعلّقٌ بين عوالمِ عديدة وثقافات عديدة، إذا صدَّقتُ ما أراه. أنا اعقدتُ أنّك لن تصل أبداً. هل أكلتَ، من قبلُ، يَخْنَة من لحم وَعْلٍ مع فُلفل أخضر؟

قال «كُول» مُجيباً:

– سأتركهم، يأخذونكَ إلى السجن.

استدارَ نحو الشرطيّة، مُحِسّاً بأثر الكُحول تَدُورُ في رأسه.

– أعتقد أنكم سمعتموه، وهو يشرح كيف أنّ الحيوان انتَحَرَ، وهو يُلقِي بِنَفْسِهِ في اتجاه شاحنته. ولم يكن يريد أن يتركَ اللحمَ يضيعُ. فنحنُ، الهنودُ الآخَرُون، أيضاً، مثله. إنّه كامنٌ في جيناتِنَا، مثلما هو الحال من تَجَنُّبِ المشي على الأغصان الملْسَاء. هكذا الأمرُ. ولكن، ماذا لو مَنَحْنَا، هذا اللحم، الذي تمّ سلخُهُ، بِمَهارَةٍ، للناس الذين لا مأوى لهُمْ؟

وقبل أنْ يَصْدُرَ منها جوابٌ، اقترب «كُول» من نائب رئيس الجامعة وقال له في شبه همسة:

– يجب أن نكون حَذِرِينَ، حذرين جدا. فَنَظراً للطريقة التي قام فيها بِدَهنِ جِسمِهِ، فأنا أعرفُ أن هذا الرجل هو «هيكاه نافاجو»، مهرّج–مُحارِب مُقدَّس. وهؤلاء الناس مشهورون بردود أفعالهم غير المتوقَّعَة. وعليك أن تعرفَ أنه حين يُتِمُّ هنديٌّ (نافاجو) رقصتَهُ حول وَعْلٍ، فهُوَ يُصبِحُ مسكوناً بِرُوحِ الحيوان. ولدى الشعوب الهندية (الحمراء)، كُلُّ الناس تعرف أن هنود «النافاجو» ينتابهم عُنْفٌ لا يمكن ضبطُهُ، حين يتمّ إبعادُهُم عن اللحم، بعد أن يكونوا قد أقاموا معَهُ رِباطَهُم الروحي. ونستطيع أن نَجِدَ أنفسنا أمام وضعيّة غير سليمة وغير صحيحة من الناحية السياسية، كيلا أقول إنّ الوضع، يمكن أن يكون خطيراً. فالتعقيدات السياسيّة، يُمكن أن تكون، في أهون الحالات، خطيرةً بالنسبة للجامعة وبالنسبة لِكُلِّ الأشخاص المعنيين؛ وعلى كلِّ حال، فنَحْنُ نُواجِه، هنا، تقاليد ثقافيّة لِسَاكِنٍ أصليٍّ مُلَوَّن، هنديٍّ أصيل. غير أنه، وكما قلتُ لكَ، يوجدُ حلٌّ لهذا المشكل. وإذا ما قمنا بإعطاء هذا اللحم(إذا ما أخذنا بالحسبان أن هذا الحيوان منح نفسَهُ للهنديّ)، فليس من المستحيل أن نستطيع تهدئتَهُ.

تدخّلت الشرطية:

– أفترضُ أننا نستطيعُ وضع اللحم في مركز لاستيعاب الذين لا مأوى لهم. هذا ممكنٌ.

جَلَا صوت نائب رئيس الجامعة، وقال بصوت خفيض:

– فلْنَرى ماذا يفكّر فيه الهنديّ.

اقتربَ «كُول» من الوَعْل، الذي كانت رائِحَةُ جِلْدِهِ، وأحشائه ودَمِهِ، قويّةً ومُهَيِّجَةً. فجأةً، رأى، من جديد، وفي أدنى التفاصيل، وجْهَ أبيه في ذلك الصباح الخريفيِّ، منذ سنوات، وأحسَّ بِرَحابَةِ عزلته في هذه الأرض التي تأخذ صورة سهم، والتي توغل في البحر. ووراء الحيوان

المسلوخ، فوق سطوح المساكن المنخفضة، وكان ماءُ الخليج يلتمع، وسُحابَة من ضباب أبيض تقطعُ الشاطئ المقابل. وفي الجنوب الشرقي، كانت سلسلة الجبال الشاطئيّة لـ«سانتا لوسيا» تنتصبُ في خطٍّ أسود غير مُنتظِم.

– يقولون إنه إذا منحتَ اللحم لمركز استقبال الذين لا مأوى لهم، لن تكون ضدّك أيّةُ متابعات قضائيّة.

نَقَرَ «يازي» على خاصِرَة الوعل المذبوح، وكانت يدُه المغطّاة بالدمّ تُثيرُ اصطفاقاتٍ صوتية ونَظَرَ، بعيداً، فوق المحيط.

– تستطيع أن تقول لهم إن الحيوانَ أنهى حياتَهُ، هُنا.

حافظَ على نظره المثبت في الشرق، من الضفّة الأخرى للخليج، والسكين في يده اليمنى المرفوعة إلى نصفها، مُقدِّماً للجمهور صورة مُثيرة لِمُحارِب.

قال «كول» مُحذِّراً:

– سيقومون برفع دعوى ضدَّك، بتهمة انتهاك القوانين التي تنظم الصيد البرّي والبحري في الولاية. وهذا يُعادِل غرامة كبيرة وثقيلة. ويمكن أن تفقِدَ وظيفتكَ هنا. هل أنت موظَفٌ مُثْبَت؟

تنفّس «يازي» ونظر حواليه. نَزَّلَ سكّينه على طول جسده، والتقى نظرُهُ بنَظَر «كول» للمرة الأولى.

قال:

– لقد رأيت في منامي أن عليّ أن أصنع سبعة أسهم، وأحتاج إلى وَتَرِ الوَعْل، كي أصل إلى ذلك. (وقام بإبراز إبْهامٍ وعليه جبيرةٌ) لقد جرحتُ يديَّ، وأنا أحاول تشذيب سنان الريشة. أنت على حقّ، فأنا لستُ مُوظّفا مثْبَتاً.

قال «كول» موافقاً:

– تستطيع أن تنزع الكثير(من الأوتار) من قوائم الوعل، أليْسَ كذلك؟

نظر «يازي» إلى الوعل بعض الهنيهات.

– سيكون الأمر، بالكاد، منصفاً، ولكنْ، ربّما، أوافقك. إذاً، لن آخُذَ اليَخْنَة؟

Louis Owens
Le chant du loup
domaine étranger
10
18

– لا.

– طيب.

التَفَت «كول» تجاه الشرطية التي كانت تلتصق بكتف نائب رئيس الجامعة.

قال مفسّراً:

– يجب أن يحتفِظ بالقوائم. إنّها من أجل طقوس احتفالية، وحده الهنديّ الأحمرُ يستطيع فهْمَها. ولكنه يدَعُنا نأخذ باقي أجزاء الوعل.

قالت الشرطية:

– هيّا، تعالوا، دقيقة.

ولكنّ نائب رئيس الجامعة، وضع نفسه خلفها، وتحدث معها برنّة سريعة ولكن دون أن يرفع صوتَهُ، مُلقِياً، في إحدى اللحظات، نظرةً على السكّين القاطع، الذي كان الهندي «يازي» ما يزالُ مُمْسِكاً به.

قالت الشرطية ملخِّصَةً:

– موافقة. قولوا له أن يقطع القوائم، وأن يترك الباقي كما هو.إنّ أجهزتنا المختصّة ستهتمّ بحمل الجلد، وستُنظّف هذه القذارات.

وبينما كانت الشرطية ما تزال تتحدث، كان الهنديّ «أليكس» منهمكاً في قطع القوائم، وفي فصلها، الواحدة تلو الأخرى، على مستوى الرُكْبَة، وفي وضعها على العشب، برقّة. وخلفه، كان «كول» يسمع امرأة تقول بهمس:

– لقد تمّت حلحلة المشكلة. إنه هنديٌّ.

وبعد أن أخذ القوائم كلّها ووضعها تحت ذراعه اليمنى، ظلّ «أليكس» واقفاً، والسكين في يده، ونظرُهُ مسلَّطٌ على «كول».

– إئْتِ عندي. يجب أن نتحدّث.

نظر «كول» إلى نائب رئيس الجامعة، حرّك كتفيه، قبل أن يتبع الرجل الشابّ في اتجاه المنزل الأقرب. في الداخل، وضع «أليكس» قوائم الوعْل على طاولة المطبخ، وقال، لضيفه:

– اجلس.

محمد المزديوي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

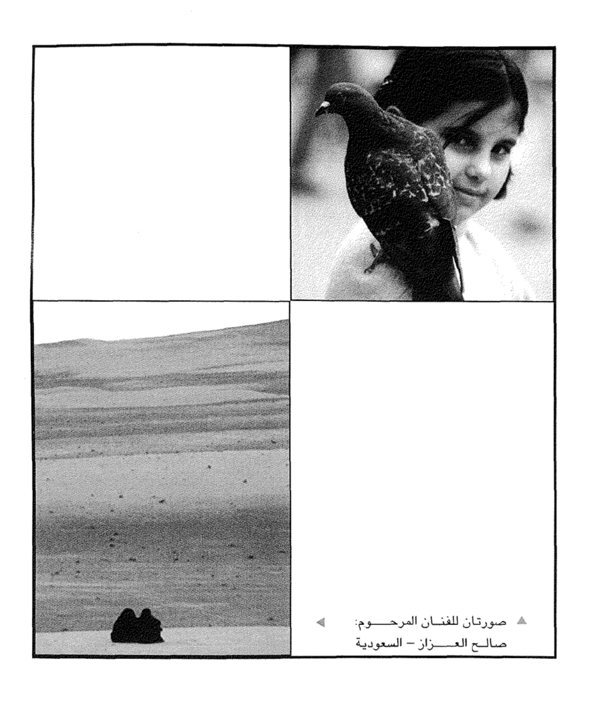
إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العـــدد الثالث والثلاثون

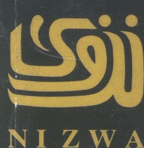
يناير ٢٠٠٣م - شوال ١٤٢٣هـ



صورتان للفنـان المرحـــوم:
صالـح العـــزاز – السعودية

الغــلاف الأخــير: صورة بعدسة: سالم بن هلال المعمري – سلطنة عُمان.

إبراهيم أحمد سعيد - روبير
ديما - محمد المزديوي -
نضال الصالح - أحمد يوسف
داود - يحيى بن الوليد -
سمير اليوسف - فاطمة
المحسن - نادر كاظم -
عبدالعزيز موافي - حسين
الموزاني- عفاف عبدالمعطي
- زوينة خلفان- حسن
أوزال- خالد زغريت- عمر
شبانة- هلال البادي- مها
لطفي- نبيل ياسين- هاشم
شفيق- دلدار فلمز- كاظم
الحجاج- غازي الذيبة-
حسونة المصباحي- عائشة
ارناؤوط- حكيم ميلود-
ياسين عدنان- سعاد
الكواري- علوان مهدي
الجيلاني- خالذ المطاوع-
منصور العجالي- نبيل
منصر- ابتسام أشروي-
عبدالناصر صالح- يحيى
الناعبي- عبدالله البلوشي-
غادة الحلواني- أحمد
الرحبي- خالد العزري-
عارف علوان- ناصر الغيلاني-
جمال الغيلاني- أحمد بلحاج
اية وارهام- فخري صالح-
ادموندهسرل- علي محمد
اسبر- مانويل مونتالبان-
محسن الرملي- عبدالله رضوان
- محمود جابر عباس



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية